

Francine-Claire Legrand

ensor necunoscutul



Editura Meridiane

Ensor
necunoscutul

Biblioteca de artă
Biografii. Memorii. Eseuri

Datele documentare și catalogul operelor lui Ensor
sînt alcătuite de Gisèle Ollinger-Zinque

FRANCINE-CLAIRE LEGRAND
Conservator la Musées Royaux des Beaux-Arts
de Belgique

Ensor, cet inconnu

© La Renaissance du Livre, 1971

Francine-Claire Legrand

ensor necunoscutul

Traducere de
CRINA ILEANA COȘOVEANU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1975

Pe copertă :
JAMES ENSOR :
Autoportret printre mdați

I. PRECURSORUL

Ensor face parte din familia geniilor precoces. La douăzeci de ani atinge maturitatea. Gestul îi este sigur, pasta abundentă, paleta cînd stridentă, cînd de o gingăşie impresionantă, cînd întunecată şi însufleţită de sclipiri calde. Locul lui este în avangardă.

Între douăzeci şi şase şi treizeci şi doi de ani, răstoarnă, ca o rafală de furtună, toate regulile stabilite. Acest inovator cu totul neobişnuit nu mai poate fi urmărit. Nu are o doctrină care să se poată răspîndi, nici procedee care să poată fi copiate. Inovaţiile sale au evadat din contextul epocii, iar îndrăznelile în materie de pictură sînt în afara tehnicilor tradiţionale. O dinamică de linii curbe îi mină penele prin transparenţe galben-purpurii. Drama cosmică explodează în opera lui. Dar, în timp ce toţi cei care întrevăd marile cicluri ale universului se dezinteresează de om ca individ şi-l împing în planul al doilea, Ensor rămîne fascinat de fiinţa însingurată în învelişu-i pămîntesc. Enigma condiţiei umane în aceste spaţii în mişcare îi stimulează imaginaţia. Vrea să surprindă moartea care stă la pîndă sub grimasele obrazului şi scheletele în acţiune sub carnea trupului. Dacă ar fi avut şi el o moarte tragică, ca Van Gogh, scurta fulgerare a geniului i-ar fi pecetluit destinul. Dacă ar fi renunţat la viaţa de artist, ca Rimbaud, mitul ar

fi prins rădăcini în acest gest sfîșietor. Dar și-a supraviețuit, în aparență intact. N-a încetat să picteze ; mai puțin fecund, s-a supus fără revoltă servituților unor munci trudnice. Flacăra exaltării creatoare s-a micșorat, apoi s-a stins tainic, fără să-i altereze chipul, nici gesturile, nici felul de viață. Dibăcia a înlocuit harul. De aceea a rămas credincios pînă la superstiție motivelor sale de inspirație, ca unei etichete de garanție a calității produsului.

Exterior, este un bărbat impunător, cu o fire bănuitoare, iar mai tîrziu un bătrîn fanfaron într-un cadru pitoresc, care scontează pe efecte dinainte pregătite : o curiozitate a vechiului Ostende.

Interior, angoasa a sfredelit hăul în care se prăvălesc egoismul, gelozia, setea de onoruri, tot atîtea întruchipări ale instinctului de conservare. Ca să se autoliniștească, îi este de ajuns să se convingă că toți oamenii sînt în egală măsură de goi pe dinăuntru, găunoși ca scoicile din vitrine, înțepeniți ca niște măști, supuși viciilor ca niște marionete. Destinul meu e absurd în măsura în care viața este absurdă. Mă prefac, pentru că toți cei care mă înconjoară nu sînt decît niște prefăcuți. Iar dacă moartea m-a însemnat, în jurul meu sînt numai schelete care au obținut o amîinare.

Cînd moare, la optzeci și nouă de ani, Ensor este în același timp celebru și neapreciat, victimă a accelerării mișcărilor artistice, ale cărei efecte le-a suferit cel dintîi. Oare n-a explorat el în cincisprezece ani mai mult de o jumătate de secol de pictură, pornind de la naturalism, depășindu-l prin monumentalitate și spirit de sinteză, adoptînd pictura luminoasă, dar servindu-se de ea pentru a trece dincolo de lumină, descoperind rînd pe rînd dimensiunea visului, puterea absolută a culorii, libertatea de a forma și deforma după cum îi dicta propriul impuls, înmănunchind apoi într-un buchet prea strălucitor simbolismul, fovismul, 6

expresionismul?² Vor trece mai multe generații pînă ce tot acest drum să fie străbătut. Dar în 1949, cînd Ensor dispăre, arta non figurativă întruchipează libertăți ce urmează constringerilor impuse de regimurile fasciste. Celelalte forme de expresie par iremediabil depășite; nimeni nu știe că ele își urmează drumul subteran și alte perioade de înflorire le vor aduce din nou la suprafață. Cît despre istorici, dacă încep să-i considere pe Van Gogh, Gauguin și Munch ca mari precursori, nu pot lua în considerare un pictor mort de curînd. Longevitatea lui Ensor dăunează istoricității sale. Fără a avea o posteritate directă, el pare să se înscrie în afara tuturor curentelor, ca un fenomen izolat, așa cum pretindea dealtfel, adică o glorie locală.

Numai în ultimii ani Ensor a început să fie așezat alături de cei de o valoare egală cu el și să fie privit ca una din sursele esențiale ale artei moderne al cărui manifest îl reprezintă neîndoios, în 1888, *Intrarea lui Hristos în Bruxelles*. În prezent, un mare număr de istorici de artă recunosc acest punct de întîlnire capital dintre simbolism și expresionism. Mai mult, psihologi și psihanaliști se interesează de enigma declinului lui Ensor, cercetînd personajul, mergînd dincolo de noțiunile convenționale, reinserîndu-l într-o perspectivă care-i dezvăluie dimensiunea, în contururi tulburătoare. Vlăguirea prematură a puterii sale creatoare nu mai diminuează importanța operei. Soarta artistului pare profetică, căci cazurile asemănătoare sînt din ce în ce mai numeroase. În ritmul în care trăim astăzi, mulți artiști se epuizează în cincisprezece ani. Le căutăm data morții atunci cînd sînt încă în viață, pentru că în *Michelin de l'art* * steluța

* Ghid care notează cu una sau mai multe steluțe importanța unei recomandări făcute publicului (N. tr.).

care îi recomanda a dispărut. Dimpotrivă, steaua lui Ensor se înalță, fără să țină seama de limitele lipsite de semnificație ale nașterii și morții. În afara oricărei clasificări, acest singuratic chinuit de proprii săi demoni devine dintr-o dată familiar sensibilității contemporane. Nu mai putem examina cu detașare o pictură care reflectă individul prins ca într-o menghină, între societatea ucigătoare și moartea însăși. Incursiunile lui Ensor în fantastic, fuga sa în afara realului ne sînt mai apropiate decît evadarea unui Gauguin într-un Eden mitic. Ele exprimă neliniștea și dorința de provocare care caracteriza lumea contemporană lui. Cu toate acestea, unele naturi moarte au captat căldura și savoarea vieții, ca o amețitoare adiere venită din larg, și penelul lui Ensor, cu o gingășie mai mare decît cel al lui Bonnard, exprimă o stare vrăjită de dulce alinare, foarte diferită de febrilitatea spiritului său.

Cu excepția celor cîțiva ani, între 1880 și 1885, cînd un grup de artiști independenți se adună în jurul unui tînar orgolios, excepțional dotat, Ensor nu va avea discipoli. El nu inițiază pe nimeni, nu codifică nimic, este zgîrcit în sfaturi. Ba chiar dimpotrivă, este bănuitor, îndepărtează admiratorii vădit talentați și, dacă ar fi să-l credem, îi descurajează prin nestatornicia sa pe cei care-l urmează. Cu timpul golul pe care l-a păstrat în jurul lui n-a făcut decît să amplifice fascinația exercitată de geniul său. Aproape nici un artist belgian n-a rezistat acestui ascendent. Primele naturi moarte ale lui Rik Wouters, împăstare și lucrate cu cuțitul de paletă, stau sub semnul lui Ensor. Paerels, Creten, Schirren l-au admirat cu devoțiune. Cînd se desprinde de expresionismul rustic, Frits van den Berghe se lasă condus spre suprarealism de fantasticul măștilor. Ensor stă la originea acelor arbori halucinați, a buchetelor de figuri

rînjite, aprinse de bătură ; același suflu întretine profunda meditație asupra trăsăturilor propriului său chip, de care pictorul pare a se fi lepădat pentru a-l scruta ca pe rămășițele pămîntești ale unui dușman mort, ca apoi să dea viață acelor groțеști produse umane, supunîndu-se variațiilor materiei picturale. Cît despre primele schelete ale lui Paul Delvaux, atît de apropiate încă de muritori, stînd pe jos în atelier, împodobite în zdrențe roșii și albastre, ele sînt neîndoios adînc înrudite cu *Scheletele care se încălzesc*. Tînărul Van Lint a mers pe urmele maestrului în autoportrete, mai enigmatice decît modelul, în șirul peisajelor sale periferice brusc invadate de lupte carnavalești. În meandrele pensulei lui Alechinsky, viața-caracatiță, nesătulă, gata să fecundeze tot ce este pată sau linie, îmbătîndu-se din propriile-i izvoare, această viața-caracatiță se cațără de-a lungul propriilor sale tentacule ca să se înalțe la stadiul existenței. Ar fi abordat oare Alechinsky atît de fățiș această lume intermediară, eliberată de orice contur precis dar mișunînd de prezențe insolite, dacă n-ar fi avut exemplul lui Ensor, scotocind întunericul pînă la a-l face să palpите de monștri la pîndă, și lumina pînă la a o umple de îngeri și demoni într-o înlănțuire confuză ? *Ispitirea Sfîntului Antonie*, această horă infernală condusă de invizibil, ilustrează fără îndoială tentația primordială a oricărui mare pictor, aceea de a fecunda culoarea, de a o face să dea naștere unor creaturi necunoscute, eliberînd din neant orice veleitate de a exista.

Dincolo de frontiere, opera lui a deșteptat ecouri în nord și mai întîi în Germania. Cînd artiștii grupului *Die Brücke* își elaborează stilul de un expresionism virulent, bazat pe forme simplificate, pe culori stridente, violent opuse, stil axat pe un tip de compoziție accentuînd pînă la haos conflictul dintre liniile de forță antagonice, ei sînt de fapt foarte de-

parte de foviștii francezi cu care au fost adeseori comparați. Aceștia sînt tributari teoriilor culorilor dezvoltate de inițiatorii poantilis-mului și adoptă o compartimentare a suprafeței derivată din sintetism ; felul în care abordează ei realitatea este dictat de preocuparea pentru o organizare decorativă în interiorul unui cîmp închis. Nimic asemănător la pictorii germani, dominați de o subiectivitate cu caracter agresiv. Interesul lor pentru artele primitive și folclor nu este rezultatul unor cercetări formale. El trădează dorința de a face cale-n-toarsă în timp, de a atinge stările de conștiință ale noncivilizațiilor și de a cerne lumea modernă prin sita instinctelor. În trecut, încercarea picturală cea mai apropiată de a lor este cea a lui Ensor și ei nu vor întîrzia să sesizeze aceste legături. În 1904, Emil Nolde a trimis la Estetica Liberă pînze înrudite cu poantilis-mul în ceea ce privește factura și cu Van Gogh în ceea ce privește motivele, dar tușa bruscă și contrastantă anunță paroxismul expresionis-mului. În primăvara aceea, Nolde este la Taormina, apoi la Ischia. Totuși, faptul că a participat la o expoziție la Bruxelles i-a îndreptat poate atenția asupra picturii belgiene. Pentru el, Ensor nu este un necunoscut. În 1911, se hotărăște să-l viziteze ca să învețe să-i cunoască mai bine opera. Ni-l putem închipui așezat sub *Intrarea lui Hristos*, cu obrazul rătăcit printre măști. Indiscutabil, alegerea măștii ca element privilegiat nu rezultă exclusiv din această întîlnire ; ea este mai curînd rodul unei confruntări între măștile primitive inspirate de un manual de etnografie și măștile enigmatice-lui carnavalesc ensorian unde drama și farsa își dau mîna. Oricum ar fi, această călătorie marchează un jalon în evoluția sa picturală. În 1914, mobilizat la Crucea Roșie, Heckel este afectat succesiv la spitalele din Renaix, Gand și Ostende. El nu cunoaște opera lui Ensor decît prin intermediul monografiei lui H. Von Garvensburg, foarte răspîndită în Germania. Șe-

ful grupului său, un istoric de artă, îi dă o recomandare pentru maestrul lui Ostende. Influența lui Ensor nu se vedește clar în opera lui Heckel : marea Nordului, vîntul, norii, cîmpia flamandă l-au marcat mult mai mult. Dar în 1924 el se întoarce la Ostende și-și condensează impresiile într-un portret straniu. Această apariție teatrală, cu pelerină și cravată papillon, prezentînd doar partea de sus a trupului, înălțată pe o stradă care se deschide spre larg, alături de ciudata vitrină a locuinței sale, este într-adevăr cea a unui profet.

Paul Klee admira deosebit de mult opera lui Ensor și o comentează în jurnalul său. În iulie 1909, un prieten din Berna îi oferea acea acvaforte intitulată *Schelet vrînd să se încălzească*, care-i este cea mai dragă din toate. Exemplul lui Ensor îl ajută să iasă din impasul ornamental în care se împotmolea. Amestecul de tragic și burlesc îi arată drumul spre deplina înflorire a darurilor sale de vizionar. În ceea ce-l privea, Ensor avea gravuri semănate de Klee și poate că a fost vorba chiar de un schimb de acest fel, atît de obișnuit între artiști. Georges Grosz reia și amplifică tradiția măștii expresioniste și a mulțimii rostogolindu-se ca niște valuri, purtătoare de spaimă. Kubin, alt vizionar cu o nuanță de umor negru, colecționează acvafortele lui Ensor. Unele din desenele în peniță par inspirate direct de *Intrarea lui Hristos* ; ele fac legătura între măștile ensoriene și „căpățînile“ danezului Asger Jorn. Măștile nordice proiectate în prim plan, caricaturizate prin materia care le dă formă, sălbaticile mînuiri ale pastei sînt rezultatul provizoriu al acestei descendențe. Astfel, pornind de la Nolde și trecînd prin Jorn, toată mișcarea Cobra și derivatele ei vor purta amprenta lui Ensor.

II. PERSONAJUL

PORTRETUL LUI

„Voi spune tuturor frumoasa legendă a Eului, a Eului universal, a Eului unic, a Eului umflat, a marelui verb A fi : eu sînt, noi sîntem, voi sînteți, ei sînt.¹” Dacă ar fi să-i credem pe contemporanii săi, în tinerețe Ensor era înalt, zvelt și palid. I se spunea Pietje de dood — Pierrot moartea. Camille Lemonnier descrie înfățișarea sa de Pierrot deșirat și melancolic, trecînd prin viață cu un aer halucinat.² Eugène Demolder, cel mai bun prieten, îl evocă cu precizie, așa cum îi apărea în 1892 : „Ca aspect fizic : un Don Quijote al artei, slab, cu o barbă mică de cavaler spaniol. Înalt, cu tenul palid, privirea tăioasă, mustața în vînt, așa îl întilnești hoinărind pe digul din Ostende, însoțit de doi cîini mopși pitici, cu privirea pierdută printre bărcile însozite sau urmărind cu atroce indiscreție pe cei cîțiva burghezi în vilegiatură pentru băi de mare, care trec pe acolo. Oceanul îl entuziasmează pe acest riveran al mării Nordului. Dar trecătorul este întîmpinat de risul ascuțit batjocoritor al lui Ensor, ris care-i alungește gura adoma rînjetului unei măști japoneze și face ca deasupra buzelor astfel întinse în arc ironic, nasul, cu un aer de suveran dispreț, să coboare într-o mișcare comică a nărilor. Dar risul, încărcat de bufonerie,

se oprește brusc și scurt la rostirea unui cuvânt caraghios ce destinde arcul buzelor. Și Ensor devine iar tipul ironic, cu ochi cenușii-verzui cu sclipiri de oțel, avid de culori și onoruri, născute din amestecul de sînge englez și flamand ce-i curge în vine. Ca aspect moral? Un neînțeles, pînă-n acea zi...³

Opt ani mai tîrziu, la patruzeci de ani, se-măna uluitor cu bustul lui Rubens executat de Petel în 1633, doar cu o mustată mai puțin „mușchetar“, mai subțire, mai felină, ascunzînd o gură copilăroasă și lacomă. La acea vreme el își compusese deja personajul și-l încarna cu dezinvoltură. Nu se mai simțea pîndit de moarte. Murise spaima, nu el. Cu o înfățișare foarte englezească, voia să semene cu unul din membrii Academiei Engleze; purta o pălărie mică de fetru moale, neagră, și o pelerină denumită *carrick*; se ocrotea printr-o rețea de obiceiuri. În fiecare zi la prînz măsura cu pași mari digul. În fiecare seară mergea la cercul „Coecilia“, care grupa o serie de „mici burghezi“ situați la egală distanță față de oamenii din popor și de cercul de peste drum, „Le Littéraire“, rezervat „grangurilor“. Stătea acolo exact două ceasuri, fără să vorbească cu nimeni, pierdut în visări, apoi se ducea la cafeneaua englezească „Falstaff“, faimoasă pentru whisky-ul său scoțian, unde rămînea pînă la închiderea localului.⁴

Cea mai mare parte a numeroaselor auto-portrete ale lui Ensor trebuie ordonate și descifrate începînd cu portretul în chip de Pierrot rătăcit, pictat de Isidore Verheyden în 1886, și terminînd cu cel al cutezătorului băutor de bere, ținîndu-și pensula ca pe un sceptru, așa cum l-a văzut Henry de Groux în 1907. În primele portrete imberbe, din 1879, Ensor se ia drept model aproape din întîmplare, dar își scrutează deja propriile-i trăsături cu acel „ochi tenace și rece, mereu deschis asupra aspectului derizoriu al lucrurilor“⁵. Marele desen din 1884 este mult mai narcisic, Ensor se în-

dică cu arătătorul, cu un gest autoritar. Lucru curios, acest gest este aproape identic cu acel pe care-l vedem adesea la personajele lui Da Vinci. Este cel al lui Bachus, al lui Ioan Botezătorul și al îngerului care în tabloul *Fecioare între stînci* îl arată pe Isus, încarnare a spiritului.⁶ Doar că aici Ensor se alege pe el însuși ca pivot al universului pe care-l va construi. La vremea aceea crede în el însuși. Are o dorință nestăpînită de a se afirma. Portretul este un act de credință: eu sînt; iată-mă, cel plin de har. Și poate ca și Alceste : „Vreau ca oamenii să mă arate...”⁴⁷ Dar el devine o ființă aparte mai cu seamă în proprii săi ochi, din momentul în care-și descoperă pe obraz stigmatul morții. Gravura în acuaforte din 1889, *Portretul meu scheletizat*, inspirată de o fotografie făcută în același an în fața ferestrei salonului familiei Rousseau, reluînd fidel poza și decorul, este cel mai bun exemplu al unei identificări între el și moarte, ajungînd pînă la obsesie. Încă din 15 decembrie 1887, o schiță în peniță, ilustrînd un bilet adresat lui Octave Maus, anunță această temă. Ensor, firav de tot, lîngă pat, se lasă, cu părere de rău dus de moartea care, cu joben pe cap, l-a luat de mîină și-i arată în depărtare o priveliște din Ostende, în chip de adio spus lumii celor vii. O altă acuaforte, din 1888, *Portretul meu în 1960*, înfățișează scheletul culcat și aproape descompus. Fără îndoială, *Ensor cu pălărie cu flori*, a cărui imagine este reflectată de o oglindă ovală, pozînd pentru posteritate, nu reprezintă încă decît un travesti glumeț. Pînza este datată 1883. Potrivit părerii profesorului De Maeyer⁸ ea face parte din familia operelor reluate în 1888 și are la bază un portret naturalist. Putem presupune că după aceasta urmează asaltul întinericului și spaimei : *Portretul meu trist și somptuos*, 1886, *Portretul artistului cu lampa*, 1886, apoi încercuirea sinistră de măști și demoni din desenul din 1888, *Demoni care mă sîcîie*. Titlul nu se potrivește

deloc cu caracterul chinuit al acestei din urmă reprezentări, cu amenințarea impusă de apropierea și atingerea unor ființe cu gheare, alcătuite din straturi suprapuse și cărora le cresc nenumărați ochi în plus, ca într-un coșmar. O reprezentare atât de semnificativă, încît Ensor va trage după ea o litografie ce va servi drept afiș Salonului celor O Sută, prima sa expoziție în străinătate⁹, apoi ca frontispiciu pentru numărul special consacrat lui în 1899, de revista *La Plume*. În sfîrșit, traduce același coșmar în *Portretul printre măști*, 1899, legat și de *Portretul cu pălăria cu flori*, a cărui versiune tragică este. Fața prezentată pe trei sferturi, mustața cuceritoare, pălăria semet, ridicată îl înrudesce cu Portretul lui Rubens pictat de el însuși, efigie seniorială întruchipînd încrederea în sine. Dar aici este vorba de cu totul altceva. În mulțimea măștilor care-l împresoară din toate părțile, acoperindu-l aproape ca niște valuri, pictorul este singur, unic supraviețuitor printre fețe scofilcite cu roșii rînjete imbecile. Образul îi este deja înțepenit, cuprins de vidul interior. Ensor, egalul lui Rubens, este doar un simulacru; va deveni și el o mască printre măști. Structura colorată a acestui tablou te face să te gîndești la un buchet de flori veninoase. Verhaeren și-a dat seama de acest lucru: „Este un formidabil buchet, ale cărui flori sînt guri, frunți, ochi“¹⁰. Nu încapă îndoială că Frits van den Berghe îl avea în minte atunci cînd a inventat acei arbori vii cu ramuri purtînd figuri sau măști. Dacă atitudinea îl evocă pe Rubens, pălăria este cea a lui Henric al IV-lea și pictorul ar putea striga: „Adunați-vă în jurul panașului meu roșu. Dar panașul se lasă în jos și sub curba pe care o face, apare ochiul unei măști, fixîndu-l pe spectator cu mai multă forță decît privirea portretului. Motivul autoportretului printre măști va fi reluat de mai multe ori la sfîrșitul carierei, ca de exemplu

măști, 1935, unde panașul cade pleoștit, ambele pinze dezvăluind cu multă cruzime comedia gloriei. Astfel, această galerie de portrete recrează pe scurt evoluția interioară a lui Ensor, evoluție a cărei urmă vom încerca să o căutăm acum în firul evenimentelor.

NAȘTERE, COPILĂRIE, TINEREȚE

James, al treilea cu acest nume — tatăl și bunicul său se numeau la fel — s-a născut la Ostende, la 13 aprilie 1860, pe strada Lungă nr. 44, în casa care mai târziu a purtat numărul 26. „Aici, grădini întinse dădeau spre meterezele înverzite ale vechiului Ostende și spre șanțurile cu apă sărată din apropierea mării.”¹¹ Părinții săi se căsătoriseră cu un an înainte, în ziua de 4 mai. Tatăl său, James Frédéric Ensor, pe atunci în vîrstă de 23 de ani, cu toate că se născuse la Bruxelles, era supus englez, domiciliat la Brighton, în comitatul Sussex. Era fiul lui James Rainford și al Annei Andrew, care în momentul căsătoriei lor locuiau la Brighton și erau socotiți rentieri. Mama sa, Marie-Catherine-Louise Haegheman, în vîrstă de 24 de ani, de fel din Ostende, era dintr-o familie de negustori de dantele. Tatăl și mama miresei au declarat că nu știu nici să scrie, nici să semneze. Leopold Haegheman, fratele ei, negustor de scoici, le-a servit drept martor.

James Sidney Ensor pare să fi ținut grozav de mult la originea lui englezească, fie pentru că îi asigura o superioritate socială în mediul în care trăia, fie pentru că oferea o explicație faptului că se simțea diferit de cei din jur. Poate că tocmai această afinitate etnică l-a apropiat timp de cîțiva ani de pictorul Willy Finch, născut din părinți englezi. Tatăl său n-a fost un exemplu de reușită în viață. Inginer de poduri și șosele, el a plecat să-și încerce norocul în Statele Unite puțin timp după nașterea fiului, dar războiul civil i-a

ruinat întreprinderea. S-a întors la Ostende și s-a împotmolit acolo. Ensor îl descrie ca pe un bărbat cultivat, vorbind și scriind în mai multe limbi, talentat la desen, foarte bun muzician. Fiul său îl crede făcut pentru o viață bogată de luptă și acțiune, de gândire și de contacte intelectuale. Va scrie criticului Jules Dujardin povestindu-i viața sa : „Era într-adevăr un om superior“.¹² În acel oraș provincial, handicapat de insuccese, fără ocupație, ținut sub pupuc de o soție autoritară de care depindea din punct de vedere financiar, și de o soră a acesteia, Mimi, celibatară arțăgoasă, James s-a simțit dezaxat și a început să bea. A urmat o decădere lentă. Deseori era adus acasă beat mort. Ajunsesse de risul orașului. „Concetățenii se distrau îmbătându-l ; am suferit mult din cauza asta“, se va destăinui Ensor unui prieten apropiat. „Cînd aveam un oarecare succes la Bruxelles, mi-o plăteau răzbunîndu-se pe tatăl meu. Așa s-a întîmplat că într-o zi i-au ras pe jumătate capul și mustața“¹³. Mama lui Ensor ținea împreună cu sora ei un magazin cu articole de plajă, bărci cu pînze pentru copii, plase de prins creveți, dar și articole de bal-cotilion, măști de carnaval, păpuși, scoici și corali, curiozități, fleacuri exotice. Ensor a luat-o pe maică-sa ca model nu numai în acel frumos și întunecat portret în gen spaniol din 1880, dar și într-un admirabil desen din 1887, care o reprezintă așezată, cu un mops pitic pe genunchi, cu capul aureolat de spătarul sculptat al fotoliului, înconjurată de obiecte bogat ornamentate : o ramă, o pendulă, un sfeșnic, în umbra plăcută a unei perdele ; un al doilea personaj, cu siguranță sora ei, apare ca o fantomă în partea stîngă a desenului. Firea inventivă a lui Ensor se vădește în povestirea a ceea ce-și închipuie el a fi amintirile din copilărie și care, chiar dacă memoria intervine în mod real, sînt în orice caz colorate de o imaginație completă : „Într-o noapte, pe cînd eram culcat în pătui în camera luminată, cu toate ferestrele

deschise spre mare, o pasăre mare marină, atrasă de lumină, s-a prăbușit în fața mea lovind pătuțul. Impresie de neuitat, spaimă ne-bună și parcă văd și acum înfricoșătoarea apariție și simt încă izbitura puternică a păsării negre și fantastice, lacomă de lumină. Tot așa, povestea misterioasă cu zîne, căpcăuni, uriași răufăcători, acele basme minunate povestite întruna de o bătrînă slujnică flamandă, cum-secade și zbîrcită, cu părul încăruntit, mă impresionează în cel mai înalt grad. Asta, și mai mult încă, un pod întunecos și înfricoșător, plin de păianjeni înspăimîntători, de «curiozități», de scoici, plante și animale din mări îndepărtate, obiecte frumoase din porțelan, vechituri de culoarea ruginii și a singelui, bucăți de mărgean roșii și albe, maimuțe, broaște țestoase, sirene uscate...¹⁴ Descrierea aceasta nebunească nu dă oare măsura darului de invenție poetică cultivat de altfel cu grijă de Ensor pe vremea cînd a fost scrisă scrisoarea? Cu toate acestea, toți biografilor au ținut seama de aceste mărturisiri. Dr. H. T. Piron a exploatat pe larg apariția păsării negre, care, după părerea lui, întruchipează un simbolism falic și o teroare masochistă a castrării¹⁵. O scrisoare către Dujardin, mai veche și mai puțin lirică, este poate mai conformă cu adevărul: „...Mi-am petrecut copilăria în prăvălia părintească (sic) (este vorba de rudele mamei sale), înconjurat de splendoarea scoicilor sidefii cu mii de reflexe irizate și cea a ciudatelor schelete ale monștrilor marini și plantelor marine. Această ambianță strălucitoare de culori, această opulență de reflexe și raze au făcut din mine un pictor îndrăgostit de culoare și sensibil la sclipirile orbitoare ale luminii.”¹⁶

Pictează primele sale peisaje de la vîrsta de treisprezece ani și unele din ele sînt arătate pictorului Louis Dubois care-l încurajează. Pe atunci urma cursurile colegiului Notre-Dame, la Ostende, și lua primele lecții cu doi artiști din oraș, Michel van Cuyck¹⁷ și André Dubar¹⁸

despre care Ensor va scrie : „M-au inițiat cu pedanterie în arta unor șabloane pline de decepții care era cea a meseriei lor lipsită de strălucire, limitată și născută moartă“¹⁹.

La cincisprezece ani își face debutul ca pictor. Atmosfera familială este tulburată de certuri meschine. Dar foarte aproape este marea, și ea va trezi mai târziu calme efuziuni. „Aici devin melancolic și aș vrea să locuiesc într-o cabină încăpătoare cu fața spre mare. Aș căpuși-o cu scoici sedefii și aș dormi acolo, ideal legănat de zgomotul mării, cu o fată frumoasă, blondă și nepăsătoare, cu pielea sărată. Ce vis delicos și realizabil!...“²⁰ Există prăvălia, care îi apare copilului plină de ciudate minuni : „La Ostende, în prăvălia părinților mei, am văzut liniile ondulate, formele șerpuitoare ale splendidelor cochilii, sclipirile irizate ale sedefurilor, culorile minunate ale delicatelor chinezării și mai cu seamă vecinătatea imensă și constantă a mării care mă impresiona adînc“.²¹ Mai este și carnavalul din Ostende, sărbătorit chiar și de bunică, care îi apare nu ca o manifestare de veselie, ci ca o bufonerie insolită și uneori jalnică. „Oh ! măștile, animalele carnavalului din Ostende, boturi de sălbăticiuni, păsări grosolane dar cu cozi de paradis, cocori cu ciocuri azurii răcnind vorbe neroade...“²² La șaptesprezece ani, primește cu plăcere să părăsească mediul familial ca să urmeze cursurile Academiei din Bruxelles, condusă pe atunci de Portaels, pictor orientalizant care-i va inspira neîndoielnic lui Ensor *Autoportretul în chip de arab*, desen din 1877. Portaels, atent la aceste ciudate lucrări de început, a păstrat mai multe luni în atelierul său desenul din 1880—1882 *Moartea mistică a unui teolog*. Maeștrii săi sînt Joseph Stallaert²³, Alexandre Robert²⁴, Jef van Severdonck²⁵, ale căror vederi înguste sînt luate în rîs de Ensor sub nume de împrumut, în povestirea-satirică : *Trei săptămîni la Academia*²⁶. Este coleg, printre alții, cu Fernand

Khnopff, Léon Houyoux, Adolphe Crespin, Edouard Duyck, Lucien Wollès, Guillaume van Strydonck, Willy Finch, Dario de Regoyos²⁷. Se împrietenește cu Théo Hannon care va renunța la cariera de pictor pentru cea de critic și va fi deseori dur cu Ensor. Théo este cel care îl duce în 1879 în casa surorii sale Mariette Rousseau unde găsește în sfârșit câțiva prieteni adevărați. Ernest Rousseau, un om îngăduitor, cordial și deschis, este profesor la ULB și rector în anii 1884—1886. Soția sa, Mariette, cu nouăsprezece ani mai tânără, fiica unui binecunoscut botanist, o minte ageră și curioasă, lucrează și ea la Muzeul de Istorie naturală și se specializează în studiul ciupercilor. Ea îl va iniția pe Ensor în mînuirea microscopului. În 1889 Ensor i-a făcut portretul în fața acestui instrument de laborator, sub o madonă cu pruncul în stil italian, plină de semnificație în ceea ce privește atitudinea lui Ensor față de Mariette. Experiențele acestea stau desigur la baza ciudatei acvaforte din 1888, *Stelele cimitirului*, ale cărei luciri sulfurice amintesc de un preparat de microscop. Mai târziu Ensor va cita o observație a profesorului său Joseph Stallaert: „Dumneata desenezi cristale... Domnul Portaels vă lasă așadar să lucrați în felul ăsta...”²⁸ Putem face o paralelă cu Redon, prietenul intim al botanistului Clavaud, care cunoștea și el microscopul. Paul Haesaerts²⁹ a insistat asupra contribuției acestei familii de liberi cugetători cu tendințe anarhice, foarte eclectice, la lărgirea orizontului pictorului. „Spiritul anarhizant” era pe vremea aceea o atitudine și nu o dogmă, o atitudine bazată mai presus de orice pe afirmația drepturilor individului. Pe plan estetic, el duce la înlăturarea oricărui principiu academic. Pe plan politic, este sfîșiat între două filosofii divergente, din care una are drept scop eliberarea maselor și o transformare totală a ordinii economice și sociale, iar cealaltă respinge orice responsabilitate socială și se în-

chide într-un idealism opus noțiunilor convenționale de „bine“ și „rău“³⁰. Dacă soții Rousseau primesc cu plăcere artiști, scriitori, personalități politice, cum ar fi Reclus și prințul Kropotkin, la ei pot fi întâlniți mai ales savanți, naturaliști, cercetători, matematicieni care îmbogățesc universul lui Ensor cu o nouă dimensiune, cea a cercetării științifice : macro și microinfinitul, invizibilul, subconștientul dau naștere unui domeniu de investigații în adîncime. În plus, Mariette Rousseau și fratele ei Théo Hannon sînt amatori de antichități, de bibelouri chinezești, de porțelanuri. Un vas de bronz cu decorație chinezească, pentru pus un ghiveci cu flori, a fost păstrat de una din nepoatele Mariettei Rousseau. Gustul lui Ensor pentru obiecte rare și prețioase se formează și se dezvoltă. Aici îl întâlnește artistul pe Rops, aici se împrietenește cu Demolder. În acest mediu îndrăznește să fie vesel, glumet, pus pe șotii. Se simte bine în tovărășia fiului lui Rousseau, mai tînăr decît el și pe care-l cheamă Ernest ca și pe tatăl său. Amîndoi se deghizează, organizează jocuri cu șarade, își aleg nume de împrumut, se țin de farse. Fotografii vechi evocă această stare de spirit zvăpăiată. Dealtfel, Ernest apare în pictura lui Ensor sub trăsăturile lui Pierrot și unele tablouri, cum ar fi *Disperarea lui Pierrot*, 1892, reprezintă transpunerea născocirilor lor. Fără îndoială Ensor este ușor îndrăgostit de Mariette Rousseau. Blanche Rousseau³¹ citează un pasaj din *Capricii de dragoste* din care Ernest citea cu voce tare : „Un scarabeu stătea sub un gard, trist și îngîndurat ; s-a îndrăgostit de o muscă : Oh ! musca sufletului meu ! fii aleasa mea mireasă. Ia-mă de bărbat, nu-mi alunga dragostea ; burta mea e toată din aur“, pasaj care ilustrează atît de bine *Ciudatele insecte*, acvaforte din 1888, ce-o reprezintă pe Mariette Rousseau în chip de muscă (coada de libelulă a fost adăugată într-un stadiu ulterior) și pe Ensor în chip de scarabeu.

„MĂ FIXEZ LA OSTENDE»

În iunie 1880, Ensor părăsește Academia fără să obțină mai mult decît un premiu al doilea la desen după model antic, în 1878. În ultimul an capătă premiul al șaptelea la desen după model antic și premiul zece la pictura după natură. Părinții săi s-au instalat la colțul străzii Flandra cu bulevardul Van Iseghem. Acolo își va avea Ensor atelierul, cu vedere spre acoperișurile orașului Ostende. Sora lui, Mitche, mai mică decît el cu un an, născută la 29 august 1861, îi servește deseori de model. Continuă să viziteze familia Rousseau, în strada Vautier — mărturie stau pînă în 1888 priveștiile în acvaforte din Bruxelles ca și portretul Mariettei Rousseau, citat mai sus — și, la rîndul ei, familia Rousseau vine pe coastă. Se pomenește de asemenea de o călătorie în Anglia în 1886—1887, și de o alta de patru zile la Londra despre care au rămas dovezi mai clare³². Ensor merge în două sau trei rînduri la Paris, îl bucură o călătorie în Olanda cu prietenul său Vogels³³ și desigur nu mai puțin o alta în tovărășia lui Eugène Demolder, comemorată de spiritualul desen din 1895, *Fridolin și Gragapança d'yperdamme*, și descrisă într-o scrisoare adresată Emmei Lambotte : „O țară încîntătoare unde țărăncuțe pline de grație au dansat în sunetul flautului meu. Uneori țopăiam ca niște apucați fără să luăm în seamă piedicile, în fața serioșilor zelandezi încîntați. Căci pe drept cuvînt străbăteam dansînd această țară de șes, semănînd veselia în drumul nostru“³⁴. În 1910 va merge din nou în Olanda pentru expoziția sa de la Rotterdam, dar, privită în ansamblul ei, viața lui este sedentară. Se leagă și mai puternic de Ostende, poate că se obișnuiește cu grijile meschine pricinuite de această familie pusă pe ceartă, al cărei șef a ajuns. Tatăl său a murit în 1887. Mitche face o căsătorie nereușită. În 1892, se mărită cu un negustor chinez pe nume

Taen Hee Tseu, născut în Anglia, domiciliat la Berlin apoi la Dresda, pe care-l va părăsi după câteva luni, dar de la care are o fată, Alex, nepoată iubită și motiv de griji³⁵. Sănătatea lui Ensor e șubredă și cea alor săi nu-i mai bună. Este bolnav în 1885³⁶, din nou bolnav în 1887—1888 și această indispoziție va avea, așa după cum vom vedea, urmări în cariera sa. În 1892 i se plînge lui Verhaeren că a avut o pneumonie. În 1906, vederea-i lasă de dorit.

La vîrsta de douăzeci și opt de ani a întîlnit-o pe Augusta Boogaerts care are doar optsprezece ani. Va fi marea dragoste a vieții lui. S-a gîndit oare să întemeieze un cămin? A renunțat din pricina obligațiilor ce le avea față de ai săi? A fost, așa cum insinuează René Lyr, un nevolnic în ale dragostei?³⁷ Cert este că Ensor și Augusta, pe care el o botezase „Sirena“, vor rămîne legați unul de celălalt pînă la sfîrșitul vieții. Uneori Ensor o lua cu el la Bruxelles; trăgeau la hotelul Namur, un han foarte modest unde Ensor plătea cheltuiala în tablouri, iar mai tîrziu, începînd din 1905, la hotelul Wavre, din piața Luxembourg. În anul acela, a pictat un *Dublu portret*, foarte amuzant. Augusta, cu o pălărie cu boruri largi, stă așezată în prim plan, ca o doamnă venită în vizită. Ensor, cu pălăria de fetru pe cap, apare într-o oglindă în spatele ei, imaginea pretîndu-se la un joc de cuvinte: *Ensor de glace**. Senzualitatea, atît de vădită în pictura lui Ensor, și care este exprimată aici nu numai în personajul feminin, ci și într-o intimitate sugerată de perdelele țesute cu minuțioase trăsături de penel, natura moartă, covorul, hîrtia tapetului, florile din mînă, tot ceea ce se transformă în mîngîioasă atingere a pensulei în jurul celor două figuri, această senzualitate să fie ea doar de natură exclusiv picturală, limitată la nivelul pensulei, la nivelul privirii, fără să caute o altă ieșire? Cu un sarcasm amical,

Ensor număra printre comorile sale un talisman japonez, monstru curios cu aripioare de pește, păr omenesc și dinți de maimuță, care a fost păstrat ca obiect de vitrină sub denumirea „Sirena lui Ensor“. O altă prietenie feminină, cu un caracter foarte diferit, se va instala în viața artistului începînd cu anul 1904, cea a Emmei Lambotte, o fidelă admiratoare, pictor amator — grație intervenției lui Ensor ea va expune la Kursaal în Ostende — și critic de artă, colaborator la „Méphisto“³⁸. Ensor nu va fi întotdeauna delicat cu ea. O reprezintă într-un desen-caricatură: *Pedantă în cafeniu invocîndu-l pe Laurent Tailhade*, 1912. Dar de cele mai multe ori i se plînge și-și descarcă sufletul. În scrisorile către Emma, apare copleșit de necazuri familiale: prăvăliile, sănătatea celor apropiați. Ba spune că trebuie să achite diferite sume pentru negoțul mamei sale, ba este reținut în magazin, „e perioada de vîrf a lunii august“; ba se necăjește pentru problemele locuinței, pentru socoteli bănești, din cauza vînzătoarelor care l-au părăsit. Problemele financiare par să aibă o importanță uriașă. Sora sa Mitche și Alex nu-i sînt de nici un ajutor, dimpotrivă. Căsătoria nepoatei, în vîrstă de cincisprezece ani, (născută în 1893), cu Richard Daveluy va fi considerată de Ensor o adevărată dramă. În corespondență el apare tulburat și înnebunit. Mitche pleacă cu tinerii căsătoriți în plină noapte „luîndu-și toate lucrurile ca să ajungă în mod sigur la nenorocire și ruină“³⁹. O vreme ei vor locui la Dresda, orașul în care s-a stabilit chinezul, fostul soț al lui Mitche, și Ensor se lamentează: „sora mea se ruinează și eu trebuie să asist la acest dezastru.“ Mătușa și mama lui Ensor sînt deseori suferinde; este singur cu ele, transformat în infirmieră, fără să audă în juru-i decît văicăreli, incapabil să picteze pentru că nu are mintea liberă. În același an familia renunță la magazinul pe care mătușa îl ținea la Blankenberghe; împachetatul și

mutatul îl absorb pe pictor. În 1909 pare foarte descurajat : „Da, am lucrat mult, mai ales în 1880—1881—1882. Dar vai ! suferințele, frământările și grijile de fiecare zi dăunează muncii mele. Uneori, cînd mă gîndesc la necazuri, mă apucă o disperare cumplită și blestem pe mulți. Aș putea face atîtea lucruri interesante, îmi place munca, dar totul conspiră împotriva mea, și aproape în fiecare zi, cînd vreau să încep să lucrez, cineva vine să mă smulgă de lîngă șevalet pentru cine știe ce treabă”⁴⁰. Cam în aceeași vreme Verhaeren vorbește despre el „ca retras din luptă. Oare apatia provinciei lipsită de vlagă, prea marea singurătate, prea îndelungata îndepărtare sau critica nedreaptă, au dus la această depresiune morală ? Ce fisură interioară a crăpat un zid deja înălțat ?”⁴¹ În 1910 aceleași împrejurări neprielnice : „Sînt înconjurat de bolnavi. Mama este la pat, sora mea la fel (Mitche s-a întors deci în sinul familiei). Mătușa mea este neputincioasă și eu trebuie să încurajez și să îngrijesc toți bolnavii”⁴². În 1913 este urmărit de tribunalul din Bruges pentru infracțiune la repaosul duminical, pentru că o vînzătoare a servit un client duminica. Maică-sa e iar bolnavă ; o îngrijește zi și noapte. În iulie 1914 se plînge de nebuniile nepotului său care a făcut ipotecă. Și mereu același refren : imposibilitatea de a lucra din pricina necazurilor familiale. Chiar și în 1920, cînd Ensor este un artist consacrat și un om liber, declară că trebuie să se ocupe de proprietăți, de locatari, să facă ordine în afacerile familiei și să supravegheze vînzarea în perioada de vîrf⁴³. În acest climat morbid, în care dificultățile zilnice apar amplificate peste măsură, Ensor este prada unor „cumplite neliniști cînd trebuie să se despartă de operele sale”. Chiar dacă este vorba de prieteni, ca Emma Lambotte, care îi cumpără *Copiii care se spală*, 1866, *Hristos mergînd pe ape*, 1883 și, după ruperea tratativelor cu Muzeul din Liège⁴⁴, *Femeie mîncînd stridii*,

1882, Ensor se interesează de douăzeci de ori de pînzele lui, ca de niște copii iubiți de care nu s-a despărțit decît împotriva voinței. Îi este groază să expună. Fiecare expoziție îl găsește nehotărit — „cea mai mare nenorocire a mea, nehotărîrea, groaza de expoziții“⁴⁵ — alegînd tablourile după mii de ezitări, expediindu-le cu întirziere, veșnic nemulțumit de felul în care au fost expuse. În 1887, îi scrie lui Maus : „Scuză-mi scrisul încîlcit, clipele îngrozitoare dinaintea expedierii tablourilor mă enervează“⁴⁶. La tragerea la sorti, îi cade numărul 13, ori el este profund superstițios. „Preocupările legate de expunere dăunează muncii : îmi este neplăcut în cel mai înalt grad să-mi arăt lucrările și nu pot să sufăr zîmbetele malițioase ale prostimii în fața subtilităților picturii“⁴⁷. Totuși cînd nu i se solicită participarea, Ensor este și mai nemulțumit. Nu mai e sigur de el. Grégoire Le Roy povestește că l-a văzut călcînd în picioare *După-amiază la Ostende*, 1881, după ce o întinsese pe șevalet ca să o revadă. Ensor i-ar fi mărturisit că s-a folosit mult timp de această pînză ca de un covor⁴⁸. În 1893, disperat, se pare că a căutat să pună în vînzare pentru 8 000 de franci tot ce exista în atelier, dar n-a găsit nici un amator nici chiar la prețul acesta. Patru ani mai tîrziu, îi scrie lui Jules Dujardin, de la care încearcă să obțină un articol pentru *L'Art Flamand* : „Pînă acum ne-am văzut în locuri neprielnice și în situații excepționale. Îți vei putea face o părere mai definitivă văzîndu-mă sfîșiat de neliniște, pradă celor mai cumplite spaime. Și pentru mine arta este fiica durerii și, cu excepția unor clipe rare, am încheiat un pact cu amărăciunea și deziluziile...“⁴⁹ Anxios și neîncrezător, el va rămîne pînă la peste cincizeci de ani singur și descumpanit ; opera terminată nu-l încurajează ; opera care-i stă în față îl înnebunește, în sensul literal : „...sînt pradă spaimelor creației și continui să aștept de la dumneavoastră o vorbă de

simpatie sau de interes, sînt singur de tot aici în fața severei picturi. Vă dați seama, doamnă, cît de greu este să faci un tablou și vă asigur că din octombrie n-am făcut decît două tablouri mici. Pictura este o artă copleșitoare și îngrozitoare, nu-ți dă niciodată satisfacție completă⁵⁰.

Că este totuși pe deplin convins de importanța lui ca precursor reiese din ceea ce scrie : „Unele din operele mele de acum 28 de ani par foarte moderne, pot sta alături de oricare altele fără prejudiciu, chiar de creațiile foarte recente ale inovatorilor noștri actuali și am putut vedea cu satisfacție picturile mele din 1880 făcînd o impresie excelentă la ultimul salon de toamnă, la Paris. Păreau că aparțin picturii actuale dar și picturii de avangardă”⁵¹. La salonul de toamnă din 1907, despre care este vorba, Ensor trimisese *Femeia care colorează*, cat. 72, col. M.E. Rousseau, Bruxelles ; *Varza*, cat. 73, col. M.E. Rousseau, Bruxelles ; *Salon burghez în 1881*, cat. 74, col. M. E. Rousseau, Bruxelles. Sectorul belgian este foarte bogat reprezentat. Evenepoel, Khnopff, Laermans, Lemmen, Morren, Schlobach, frații Stevens, Van Rysselberghe și Vogels sînt printre expozanți. Cu ei se compară Ensor.

Mai bine cunoscută este declarația usturătoare apărută în presă : „Neîntreruptele mele căutări, astăzi aureolate, au iscat dușmăniile celor care mă urmau ca niște melci, mereu depășiți. Cum s-ar putea explica aprecierile unui Lemonnier, Mauclair etc., cînd eu făceam cunoscute acum treizeci de ani, cu mult înaintea lui Vuillard, Bonnard, Van Gogh și luminiștilor, toate căutările moderne, întreaga influență a luminii, eliberarea viziunii picturale”⁵². Orgoliul și îndoiala nu se exclud, ci joacă rolul de otrăvuri complementare. Aceste droguri contribuie să facă din Ensor un revoltat care judecă fără indulgență societatea. În ce măsură a fost sau nu impregnat de teoriile anarhiste care circulau pe vremea aceea în

mediul pe care-l frecventa? Putem să ne întrebăm și vom reveni asupra acestui punct. Oricum, el se ridică împotriva moralei burgheze în cuvinte care se înșiruie vehement, fără să țină seama de sintaxă, ca în textele „automate“ ale suprarealiștilor: „morală servilă, aranjată, împruțată, îndopată, a unui holtei bătrîn din Virginia..., morala șarlatanică de vivisectionist cu măduvă de maimuțoi, morală de topometru dezaxat“⁵³. În altă parte descrie „burghezii dolofani, nesimțitori, amețiți, mistuind felii de slănină grasă, băutori de acre rîncezeli“⁵⁴. Un alt exemplu de stilul pe care-l folosește: „Doamnelor, mă înclin potrivit picioarelor dv. ușoare, lungi, de căprioară și pline de obrăznicie. Veți scuza pe apostolul unei noi limbi cu cioc și unghii, o limbă de ulii și porumbei spune duhul sfînt aprinzînd, luminînd pe discipolii Domnului. Și voi, prietenii mei masculi, mai mult sau mai puțin corciți cu gramaticism, vă rog să-mi acordați libertatea de a-mi expune ideile asupra sincerității limbii ensoriene...“⁵⁵. Amărăciunea de a se crede neapreciat nu se va șterge decît atunci cînd va fi copleșit de onoruri. Din acel moment, în mod sincer sau simulat, își va recăpăta încrederea în viață. În 1928 îi scrie lui André De Ridder: „Lucrez mai mult ca niciodată, totul este o sărbătoare uriașă“⁵⁶. De fapt, dacă potrivit propriilor sale cuvinte „se stabilește la mare“⁵⁷, dacă îi repugnă ideea de a părăsi Ostende și pînă și camera în care sînt agățate pînzele lui, o face poate pentru că intenționează să se ancoreze în roadele epocii sale celei mai fecunde, din care continuă să-și extragă seva căutînd sentimentul de siguranță în reluări, variante, anti-datînd mici panouri, nevoind să-și mai expună nervii sensibili suflului unei inspirații necunoscute. Singură marea îl liniștește.: „Vai, mai mult ca oricînd vreau să mă fixez la Ostende și, cît va ține luna februarie, voi privi coborînd sau urcînd o prezență îndrăgită, marea noastră cu nuanțe delicate“⁵⁸. Prietenului

său Croquez, îi spune că este „țintuit pe coasta de culoarea irișilor“⁵⁹ și aceste cuvinte deșteaptă în ochii amintirii culoarea lăptoasă a apei, violet pal, în unele seri de primăvară și toamnă, ca un fond încremenit și neted pentru fragila ornamentație de siluete asemănătoare unor umbre chinezești decupate pe imensitate, căci culoarea coastei a rămas aceeași. Ensor este adânc tulburat și atunci când marea își dezvăluie cruzimea. Un naufragiu care s-a petrecut sub ochii lui, din lipsă de ajutor, îl impresionează ca o prevestire sau un simbol : „În ce țară îngrozitoare locuim și cât sînt de bucuros că sînt aproape un străin !“⁶⁰.

În realitate, este mult mai puțin izolat decît s-ar putea crede din lamentările lui. În șirul scrisorilor și amintirilor revin numele celor pe care-i frecventează. Louis Piérard și H. Fierens-Gevaert vin la Ostende să țină conferințe. Cel dintîi proiectează în diapozitive atractivele lui Ensor, acesta nedorind să-și prezinte pînzele în alb și negru și pe scară largă. Fierens-Gevaert, „importantul propagator al marii picturi, îi ridică în slăvi pe Ciamberlani, Delville și Fabry, „singurii care merg pe urmele lui Puvis“ și Ensor remarcă : „pictorii sînt întotdeauna pe urmele cuiva sau sînt considerați ca atare“⁶¹. Toate acestea nu-l împiedică pe Fierens-Gevaert să aleagă cîteva dintre pînzele lui Ensor pentru Bienala de la Veneția în 1907. Henry de Groux, prieten în egală măsură și cu Emma Lambotte, va fi o vreme un obișnuit al casei, dar nu prea iubit. Ensor observă „stîrpitura buhăită“ în timp ce joacă biliard și scoate în 1907 o variantă a acelei teme enigmatice, tratată în 1903, *Schelete jucînd biliard*, un modern dans macabru, biliardul fiind fără îndoială pentru Ensor un joc plin de aluzii sexuale, simbol al deșertăciunii deșertăciunilor. Artistul n-are mai multă simpatie nici pentru Spilliaert, și el tot din Ostende, care-i păstrează maestrului o admirație statornică. „Pictorul Spilliaert mi se încurcă

(sic) printre picioare de cîte ori mă plimb. Mă pîndeşte peste tot şi cînd întredeschid uşa, silueta lui subţiratecă se şi conturează la cîtiva paşi, ori mie îmi place să mă plimb singur prin Ostende⁶². Bănuitorul Ensor are tot atît de puţină încredere în tinerii prea entuziaşti cît şi în duşmanii înverşunaţi. Nu vrea să aibă discipoli. Străinii sînt mai bine primiţi. Vittorio Pica, Judith Cladel, Emil Nolde şi alţi pictori din diferite ţări, „chiar şi un cubist“, vin să-l viziteze. Pe Ensor faptul îl miră : „Nu credeam să fiu atît de cunoscut în străinătate“⁶³. Mai este, în plus, acel du-te-vino specific oraşului care în timpul verii se metamorfozează. Atunci cea mai frumoasă dintre plaje, frecventată de o lume cosmopolită, prezintă o splendidă serie de mostre ale speţei umane. Pe dig, femei elegante cu pălării împestriţate defilează în timpul orelor însorite ; seara, cad în extaz aclamîndu-l pe Caruso la Kursaal. Pe plajă, la ora potrivită pentru baie „e o îmbulzeală grozavă, bărbaţi şi femei aproape desculţi certîndu-se furioşi pentru cabine ; vezi picioare şi labe de toate formele, labe care l-ar face să se lase de meserie şi pe cizmarul cel mai încăpăţînat“⁶⁴. Ensor caricaturizează această gloată prin trăsături incisive în *Băile la Ostende*, 1899, acvaforte care individualizează fiecare formă omenească, furnică printre valurile unduitoare. Iarna, domnesc calmul şi lumina irizată a străzilor pustii, gălăgia de o clipă a vreunei serbări locale, cum ar fi balul Şobolanului mort, celebrat în 1906 în costumele de scenă ale operetei „Frumoasa Elena“ a lui Offenbach, cînd Ensor poartă costumul preotului Calchas⁶⁵. În seara aceea, pentru a distra asistenţa, personajele tablourilor sale sînt proiectate în chip de umbre chinezeşti. „Au mai fost adăugate şi altele încă“⁶⁶. Fără doar şi poate, Ensor se numără printre celebrităţile pitoreşti ale oraşului. Lumea nu ştie că este un geniu, dar s-a reţinut faptul că din 1903 este cavaler al ordinului Leopold şi că din 1901 a

fost ales membru al Academiei libere a Belgiei, devenită Academia liberă Picard, după numele fondatorului ei, Edmond Picard. În 1913, un tânăr sculptor necunoscut, Rik Wouters, cere să-i facă portretul. Maestrul acceptă în silă și *Bustul* va fi gata în două ședințe de poză, la Boitsfort, Rik lucrând surescitat, atent și cu pasiune. Opera urma să fie reluată, cu toate că o primă probă fusese turnată imediat, dar a intervenit războiul. Mai târziu Ensor nu va așeza această efigie în grădinile de la Kursaal ci pe cea a mediocrului Valeriola⁶⁷.

În 1915 moare mama sa în vîrstă de optzeci de ani. În anul următor, mătușa lui, Marie-Louise Haegheman se stinge și ea. Ensor rămîne singur cu perechea Auguste van Yper și Ernestine Mollet, servitori în casă la el din 1897. Mai este și Mitche care, după toate trăznăile ei, s-a întors iar să trăiască în strada Flandra 27 și va muri abia în 1945⁶⁸. Dar relațiile dintre frate și soră sînt reci. În 1929, cu ocazia unei șederi mai îndelungate decît de obicei la Bruxelles, el îi scrie : „...dacă ai nevoie de bani ca să plătești servitorii, dă-mi de știre...”⁶⁹ Acum el este cel de care ea depinde. De fapt Ensor este liber și are doar cincizeci și șase de ani ; nu mai are obligații decît față de el însuși și opera sa. Dar vai, a izbucnit războiul, este un moment nepotrivit ca să-ți reîncepi viața. Ensor este adus în fața consiliului de război german pentru că a desenat o alegorie, destinată ministrului Statelor Unite ale Americii, înfățișîndu-l pe Wilhelm al II-lea în chip de vultur mîncător de hoituri. Este pedepsit cu închisoare, apoi achitat pe neașteptate, confiscîndu-i-se lucrarea⁷⁰. Cade din nou în rutina comodă a trecutului. În 1917, cînd se instalează în strada Flandra 27, în casa moștenită de la unchiul său Leopold Haegheman, păstrează la parter o prăvălie cu firma „Peștera sirenelor“, bogat aprovizionată cu femei la scăldat din porțelan, modele de vapoare, statuete grotești de faianță din China sau Japonia.

Această precauție în ceea ce privește viitorul va deveni, după 1929, o punere în temă voită a vizitatorilor, de către acest vechi simulator care-și întreține legenda.

„POLEIT CU AUR.”

Anii trec. Aparent, Ensor e fericit, „poleit cu aurul multor admirații” spune Henri van de Putte, caută să placă împărțind în jur vorbe amicale. În 1920, orașul Ostende organizează un banchet pentru a-și sărbători vedeta, ale cărei apostrofări caustice și compoziții muzicale sînt la fel de celebre ca și picturile. Și totuși, sub aceste aspecte trandafirii, se ascunde un om înăcrit, de un egoism greu de crezut, monstruos de avar. În această privință René Lyr oferă o explicație îndreptățită : „Etalonul succesului sînt banii. Este singura unitate de măsură unanim recunoscută.” Ce putea să facă mai bine Ensor decît să investească în propria sa pictură ? Se ocupă deci cu multă grijă de banii și operele sale ; fiecare teanc de bancnote rămîne legat de titlul unui tablou reprezentîndu-i contravaloarea. N-are încredere în speculanții ce-i dau tîrcoale, în lingușitori, în așa-ziii prieteni vechi care se tocnesc în numele unui trecut comun. „Simt că este prizonierul unei metehne foarte vechi, unei tare organice absolute”, povestește necruțător Henry de Groux atunci cînd, rămas fără culori în timp ce picta portretul lui Ensor la Ostende, n-a putut să-l convingă să-i dea nici măcar un tub⁷¹. Iar René Lyr, patruzeci de ani mai tîrziu, în conflict cu acest bătrîn agitat care-i inspiră afecțiune și compasiune totodată, se întreabă : „Cum să risipesc această neliniște, să-i redau încrederea, să zădărnicesc propriile sale măsuri de apărare și atac, care sînt cele ale unui om fricos ?”⁷²

Titlul de baron seamănă a farsă. Se pare că ideea a încolțit în mintea pictorului Creten- 32

George, în momentul vastei retrospective de la Palatul Artelor frumoase din Bruxelles. O scrisoare a lui P. E. Janson, ministrul Justiției, adresată colegului său de la departamentul Științelor și Artelor, datată 22 ianuarie 1929, semnalează „un fapt puțin cam surprinzător, și anume că pictorul Ensor ar fi încântat, pare-se, să fie făcut baron. Las la aprecierea dumneavoastră dacă trebuie satisfăcută această dorință”⁷³. Tânărul secretar al ministrului Vauthier, domnul Nyns, este pe dată cucerit de această cerere și hotărăște să se ocupe personal de ea. Dar în culise lumea își bate joc iar Curtea ezită din pricina prăvăliei, a tatălui alcoolic, a surorii care a luat-o pe același drum, a situației neoficiale a Sirenei, a înclinațiilor anarhiste ale candidatului, altădată proclamate sus și tare. Ensor ține la ideea aceasta nu numai pentru a răzbuna memoria tatălui său, dar și ca să-i facă să turbeze pe cei din consiliul municipal care n-au vrut să-l onoreze dînd numele lui străzii Lungi. Refuză totuși să redacteze vreo cerere și consimte cel mult, la insistența ministrului Vauthier și a secretarului său, să declare că dacă va cădea pe capul lui această onoare, va fi obligat s-o primească... Expoziția e pe sfîrșite. În ciuda vizitei regelui și reginei, Ensor nu este înconjurat decît de prietenii devotați. La banchetul de închidere participă puține persoane oficiale și întîlnirea devine o bufonerie în timpul unul divertisment cu măști. La 25 aprilie 1929, cîțiva artiști — Wansart, Jos Albert, Servaes, René Lyr și fiul său — merg la Ostende să-l felicite pe maestru. Ensor se preface a crede că este victima unei glume. În cele din urmă acordarea distincției îi este comunicată oficial. Prietenii lui se bucură, dar dușmanii nu dezarmează. Lucien Solvay scrie în *La Gazette* că a fost înnobilit „un venetic”. Cît despre Ensor, odată ambiția satisfăcută, își dă seama de vanitatea gestului. „Baron al scoicilor”, se denumește el într-un autoportret tardiv și blazonul

lui poartă adevăratul său titlu de glorie : „Pro luce nobilis sum“ *. Viața își încetinește ritmul, dar onorurile vin unul după altul. În 1933, în timpul unei manifestații organizată la Bruxelles, Ensor este investit „prinț al pictorilor“. A. de Monzie, ministrul francez al Educației naționale, îi remite cravata Legiunii de onoare. Vine apoi războiul. În timpul bombardării orașului Ostende, casa îi este atinsă și, fapt ciudat, personajul reprezentând moartea din tabloul *Intrarea lui Hristos în Bruxelles* pictat în 1888 și rămas încă pe peretele din atelier, este găurit de o schijă. Dintr-o eroare, radio Londra anunță moartea maestrului. El e teafăr. Totuși, după război, René Lyr îl descrie într-o stare jalnică : „Un domn foarte bătrîn cu obrazul buhăit, cu buze umflate și învinețite, rotunjit țuguiate într-o strîmbătură încremenită peste o barbă albă, hirsută, încîlcită, lipită de tîmple, de fălcile căzute, făcînd mai lată și mai rotundă fața palidă fără riduri“. Sirena e lîngă el „foarte fardată și mai ciudată ca oricînd“, în ceartă dealtfel cu o rivală platonice, Blanche de Hertog. În jurul lor, adăugînd un plus de bizarerie trio-ului, camera aceea care „are ceva de bazar oriental, de salon de chiromanție și de Muzeu Grévin, fiind în același timp atît de burgheză cu perdele de dantelă croșetată strînse în părți cu șnururi.“ ⁷⁵ Imaginea aceasta nu mai are nimic comun cu geniul revoltat din *Intrarea lui Hristos*.

GAMA DRAGOSTEI

În timpul acestei nesfîrșite bătrîneți, Ensor se consacră muzicii. În 1906, D. și D-na Lambotte i-au dăruit un harmonium pe care el îl numește „prețiosul tovarăș al singurătății sale“. Îi face plăcere să reamintească faptul că, încă de copil, compunea. Dealtfel, valsurile sale mai sînt

* Sînt nobil prin lumină (N. tr.).

cîntate uneori la Kursaal. Dar concepțiile-i sînt ciudate. După spusele lui Auguste De Boek, clapele albe îi inspiră o adevărată groază ⁷⁶ și René Lyr face aceeași mărturisire : „nu apasă decît clapele negre, cu degetele sale țepene și grosolane pe care Sirena le numește «zborul pescărușilor»“ ⁷⁷. Așa se explică de ce realizarea lui muzicală cea mai ambițioasă, care l-a ocupat mai mulți ani în șir, *Flirt între marionete*, devenită *Gama dragostei*, a fost executată de el la harmonium, în re bemol sau în sol bemol. Flautistul Mouquet „a adnotat ariile zdrăngănite la pian de magicianul game-lor picturale cu tonalități și cadențe neașteptate“ ⁷⁸. Nu putem fi decît mirați de importanța acordată de Ensor acestui balet-pantomimă, încredințat în premieră Operei din Anvers în 1924. Ensor se gîndea la el încă din 1906. L-a compus în 1911. Decorurile și costumele i-au dat de lucru pînă în 1914. Baletul a fost interpretat, fără decoruri și fără balerine, mai întîi la Ostende, apoi la Bruxelles, în 1920. André de Ridder și prietenul său Van Hecke au intervenit în vederea montării lui la Teatrul Champs-Élysées din Paris. Ca să-ți asiguri bunăvoința maestrului, trebuia, pare-se, să-ți manifesti interesul pentru acest spectacol. Teatrul din Liège și cel din Ostende au organizat reprezentații în 1927 și respectiv în 1932. Oare în bătaie de joc ținea Ensor la această consacrare ca păpușar și fabricant de refrene de vodevil? N-am putea desprinde din această curioasă atitudine ceva din preocupările contemporane în sensul ideii de teatru în teatru? Am ajunge poate la o concluzie afirmativă privind acel tablou enigmatic reprezentînd o luptă între măști în fața afișului *Gamei dragostei*, intitulat de Ensor *Masca smulsă*, din 1915. În 1929, lanțul producțiilor se încheie prin publicarea unui album de litografii ce reproduc desene de decoruri și costume, la editura lui Vriamont, *Un coup de dés*. În ziua de 19 noiembrie 1949, după trei săptămîni de boală,

masca este cu adevărat smulsă. Un uriaș cortegiu însoțește sicriul lui Ensor la biserica Notre-Dame-des Dunes, la Mariakerke. A avut o înmormântare demnă de un rege, spune Paul Haesaerts⁷⁹. „Foiău miniștri în ținută de ceremonie, ambasadori cu bicornuri, prelați în postav roșu și dantele, generali mustăcioși și plini de fireturi, critici gata să tragă sforile, magistrați austeri și suspicioși, școlari aliniați, pescari «iodați», gură-cască înmărmuriți, precupețe din hala de pește scoase din obișnuita lor melancolie“, toți însoțind sicriul, în timp ce fanfarele militare se luau la întrecere cu dangă-tul clopotelor.

IN FRUNTEA GENERAȚIEI

La douăzeci de ani, proaspăt absolvent al Academiei, excepțional dotat și plin de avânt, Ensor strălucește printre tinerii pictori avangardiști; pentru unii din ei apare ca fiind în fruntea generației. Portretele rămase îi reprezintă pe cei apropiați lui: Willy Finch, ale cărui trăsături le-a fixat în mai multe rînduri — de cinci ori în 1880 — ca pe un obișnuit al casei, în *Muzica rusească* în 1881, apoi încă de două ori în 1882; Théo Hannon, fratele Mariettei Rousseau, acuarelist și literat, din 1875 redactor șef al publicației *l'Artiste*; Dario de Regoyos, pictor pe care prietenii îl prețuiesc mai mult ca ghitarist; Guillaume Vogels, mai vîrstnic decît el, aproape la vîrsta de a-i fi tată, născut fiind în 1836, care vine adesea să picteze pe coastă¹ și va fi purtătorul de cuvînt al lui Ensor pe lângă cei din Bruxelles. În sfîrșit, olandezul Jan Toorop, Guillaume van Strydonck și Willy Schlobach, citați mereu ca făcînd parte din același clan și ale căror opere stau mărturie întru confirmarea acestei aprecieri: *Femeia în alb*, a lui Toorop (Gand, Muzeul de artă), *Femeie într-un interior*, a lui Van Strydonck, 1886 (Ixelles-lez - Bruxelles, Muzeul de artă) ca și *Bolnava - Lehuza*, 1887

(Tournai, Muzeul de artă), pictate totuși și una și cealaltă la Paris, sînt ensoriene prin subiect, compoziție, factură. Nu le lipsește decît anxietatea și geniul. Un critic scrie : „Există tablouri ale domnilor Finch, Schlobach, Toorop, pe care domnul Ensor le-ar fi putut semna nu fără plăcere“² iar Verhaeren declară : „Finch și Toorop au manifestat mult interes... pentru felul nou în care Ensor trata și făcea să strălucească culorile... Erau prieteni, se întâlneau mereu, își arătau unul celuilalt ceea ce lucraseră în ziua respectivă, vorbeau despre tabloul în curs de realizare, discutau, se înflăcărau...“³

Încă de la vîrsta de douăzeci și unu de ani, Ensor expune la *La Chrysalide* trei pînze capitale : *Salonul burghez*, în 1881, sau *După cină la Ostende*, *Lampagiul*, 1880, *Femeia care colorează*, 1880.⁴ În același an trimite o pînză la Expoziția Generală de artă : *La „Miss“* (probabil *Muzica rusească*, 1880). În 1882, expune șapte pînze la Essor, împreună cu Charlet, Finch, Khnopff, Regoyos, și Van Rysselberghe, adică cu un grup ce se consideră avangardist, și două pînze la Salonul din Paris (*La „Miss“* și *Singură*). În martie 1884, împarte cu Vogels și Storm de Gravesande galeria de tablouri de la Cercul artistic din Bruxelles. Lucien Solvay, care-i va fi mai tîrziu dușman, face un articol atît de elogios⁵ încît Ensor îi va istorisi lui Lyr : „Am tras un chef strașnic pentru a sărbători articolul ăsta. Vogels e sub masă. Cît despre Ensor, are cui să-i semene...“⁶ În același timp, un marinist de mîna a treia, Alexandre Francia, se leagă de tabloul intitulat *Varza*, 1880, o trîmbițare de roșu și verde, invitîndu-i pe jucătorii de biliard ai Cercului să ceară „să fie dată jos de pe perete această „rușine“⁷. Ensor nu va uita niciodată incidentul. Îl va povesti lui André De Ridder⁸ după patruzeci și patru de ani, confundînd Cercul artiștilor cu Salonul din Bruxelles. Acesta ar putea fi unul din motivele pentru care mai tîrziu îi va lua drept țintă pe jucătorii de biliard

pictindu-i în chip de schelete. A mai suferit și alte refuzuri brutale. *Femeia mîncînd stridii* este refuzată la Salonul din Anvers în 1882, și la Essor în 1883, de data aceasta însă din cauza unui viciu de formă — poate doar pentru că este trimisă prea tîrziu sau pentru altă eroare de procedură, cum i se întîmplă adesea lui Ensor. Acest admirabil tablou a fost mult timp calul de bătaie al ironiilor unor pedanți ridicoli⁹. În 1886, după expoziția Cercului celor XX, un gazetar îi închină în *La chronique* acest catren răutăcios și prost :

„Cea ce mîncîcă stridii pare
Un stomac strașnic că are
O să înghită douăzeci, hop,
Și hop și-așa, și iarăși hop.“¹⁰

Dar la cîte comentarii neroade n-au dat loc *Dejunul pe iarbă* sau *Olympia* lui Manet ?

În 1884 Ensor are de suferit un afront mai grav. La Salonul de la Bruxelles i se refuză tot lotul trimis, lot ce cuprinde printre altele două pînze, astăzi foarte admirate, *După-amiază la Ostende*, 1881 și *Natură moartă cu stridii*, 1882. Aceasta din urmă va fi achiziționată de Muzeul de Artă din Anvers, douăzeci de ani mai tîrziu, la Salonul Trienal din 1904¹¹. De altfel Ensor nu este singurul. Finch figurează și el printre cei refuzați. Constantin Meunier, membru în juriu, declară că nu are nici o putere. Se pare că bătrînul Verwée, poetul pășunilor și vacilor Flandrei, a avut o poziție absolut fermă și Ensor i-o va plăti cu aceeași monedă mai tîrziu. Decepțiile lui sînt, la acea vreme, soarta obișnuită a artiștilor de avangardă. Nu există nici unul care să nu poată istorisi fapte asemănătoare și, în cele din urmă, asta le alimentează faima. În acest sens interpretează faptul Camille Lemonnier : „Pictorul cu ochi caleidoscopic are tot dreptul să se feli-cite pentru desconsiderația comisiei. Iată că această proscriere îi consacră arta... Dar atunci

de ce au fost acceptați Vogels și Toorop, din grupul celor în fruntea cărora stă Ensor ?¹²

Iar Verhaeren i se alătură ca un ecou : „Ar fi trebuit să știe că închizînd ușa unui talent și unui colorist ca James Ensor se pun singuri într-o postură ridicolă“¹³. Bilanțul este deci pozitiv. Apare de neînțeles de ce Ensor va fi vexat pînă-ntr-atîta încît să vorbească mai tîrziu despre perioada sa de debut ca despre un șir de încercări penibile. Dealtfel are cumpărători la expoziția celor XX. În 1885 vinde un peisaj, în 1889 cîteva acvaforte, în 1890 două pînze : *Mască bătîndu-și joc de moarte* și *Grădină în plin soare*¹⁴.

GRUPUL CELOR XX

„Căutătorii noului“ au acum o fortăreață a lor. Din februarie 1884, expun „acasă la ei“ și fac să se scurgă în fiecare primăvară spre Palatul artelor plastice din Bruxelles (astăzi Muzeul de Artă veche din strada Régence) apoi spre Muzeul de Pictură din Strada Muzeului, amatori, critici, artiști, oameni de lume, gură-cască. Timp de zece ani, fiecare vernisaj va fi un eveniment cu mult mai amplu comentat decît sînt comentate astăzi Salonul din Mai sau Bienala Tinerilor. Am vorbit în altă parte¹⁵ despre epopeea acestui grup de artiști și literați care au făcut din Bruxelles un cîmp magnetic, atrăgînd aproape toate talentele originale, aproape toate figurile geniale ale acestui sfîrșit de secol atît de rodnic. Să amintim că cei XX reprezentau înainte de toate insurecția conștientă și organizată împotriva academismului. La început ei nu se grupează sub stindardele nici unui stil și n-au alt program decît să expună în fiecare an, în deplină libertate, operele membrilor lor ca și pe cele ale altor artiști belgieni și străini, selecționate cu grijă de un comitet format din trei persoane. „Ideea noastră dominantă este cea a unei eliberări. Noi

sîntem exponenții artei noi cu absoluta ei libertate de prezentare și tendințe, cu caracterele ei de modernitate¹⁶. Mai tîrziu Ensor îi va povesti lui Dujardin cum a luat naștere grupul celor XX. „Mă alătur lor pentru că nu găsesc nimic mai bun. Grupul pare ciudat alcătuit și fără tendințe precise¹⁷. De fapt, afinități cel puțin momentane îi sudează pe membrii grupului între ei, aceleași care mai tîrziu îi vor despărți. Dar individualismul este la loc de cinste, trebuie să te lași condus de propriul tău temperament adoptînd pe cît posibil alura de bravadă care dă tonul epocii. Astăzi ne miră faptul că îi găsim reușiți pe acești artiști din care unii sînt uitați, alții au apucat alt drum. Viața grupului este presărată cu demisii zgomotoase, retrageri discrete, ca și conciliabule în scopul de a exclude oile negre sau de a integra noi valori. Uneori cei XX vor fi cincisprezece, uneori nouăsprezece. Noțiunea destul de vagă de modernitate va coincide pe rînd și cîteodată simultan cu acele curenți de stil și de idei ce străbat Europa : impresionism, poantilism, simbolism, „Art nouveau“, ce se suprapun și se înfruntă. Cum se întîmplă mereu, vor exista lozinci, admirații exagerate, un spirit de emulație atît de snobismul unora, de arivismul altora ; vor exista cei ce par a fi la curent cu tot ce-i nou și cei ce par a nu fi, dar care uneori sînt cei mai mari ; pe scurt, tot acel climat excitant și puțin factice din preajma manifestațiilor artei tinere. Cei XX vor resimți șocul influențelor străine prin intermediul personalităților de prim rang invitate de ei cît și prin schimbul de informații, prin antenele sensibile pe care le orientează chiar fără să-și dea seama. Infiltrațiile anglo-americane, datorate ascendentului lui Whistler, puterii de seducție a pre-rafaeliților, șederii la Bruxelles a lui Walter Crane, vor fi printre cele mai puternice. Ele sînt un preludiu al apariției simbolismului și mai tîrziu deschid calea curentului „Art nouveau“. Influența Franței se va exercita firește

prin impresionisti. Monet expune în 1886 *La manne-porte d'Etretat**, *Podul de la Argenteuil* și două peisaje din Bordighera. Sisley apare în 1890 și 1891, Berthe Morisot în 1887, Marie Cassatt, foarte japonizantă, în 1892. Cu toate că în Franța maeștrii citați sînt încă foarte discutați, în această societate bine informată ei nu miră pe nimeni. Dealtfel Vogels, Heymans, Rops practică demult un luminism personal; pentru cei care privesc cerul Flandrei și oglinda apelor, pictura luminoasă este ceva firesc. Rubens și Guardi sînt poate primii impresionisti. Adevărata revoluție este exemplul lui Seurat care, în 1889, un an după ce expusese *O duminică la Grande-Jatte* la Salonul Independenților la Paris, apare la Salonul celor XX și găsește chiar și un cumpărător în persoana lui Van Cutsem. Anii 1887, 1889, 1891 (omagiu postum) fiind ani Seurat, slăbesc individualismul celor XX. Finch și Toorop certați cu Ensor, Lemmen, Van Rysselberghe, Van de Velde se întrec în a deveni „poantiliști“. Evident, nici unul din ei, sau cel mult Van de Velde, care dealtfel nu va merge mult timp pe acest drum, nu atinge și nici nu bănuie purismul lui Seurat, ascetismul său fără greș. Tehnica biruie spiritul, tehnică pe care belgienii o vor modela pentru a o adapta ochiului lor, facturii lor, sevei lor puțin greoaie, pînă în momentul cînd tușa punctată va renaște spontan sub lumina irizată a lui Lys, tușe ce devine planturoasă, opulentă, carnală, cînd e minuită de Emile Claus.

Dar nu este vorba numai de Seurat. Van Gogh, invitat de cei XX în 1891, găsește printre ei singurul cumpărător pe care-l va avea atîta timp cît va fi în viață: Anna Bloch, mai curînd un amator priceput decît un mare pictor. În 1891 cei XX îi vor cinsti memoria, luînd-o înaintea, și nu fără să se amuze și să se mîndrească cu asta, elogiului adus de Inde-

* Promontoriu scobit de mare în formă de poartă (N. tr.)

pendenți la Paris. Gauguin este invitatul celor XX în 1889 și în 1891. Din nou Anna Boch apare în chip de cumpărător. După valul poantilismului, sintetismul influențează evoluția lui Finch devenit olar, reînnoirea stilistică a lui Van de Velde și a lui Lemmen, care prin mijlocirea artei decorative se orientează spre „Art nouveau“.

La sfârșitul anului 1892, puternice mișcări interne zguduie grupul celor XX. Maus doarește ca salonul din 1892 să fie de o excepțională importanță, o încununare demnă a primului deceniu de expoziții. Fără îndoială se gîndește că această manifestație va reprezenta focul de artificii final. Probabil a obosit în încercarea de a păstra buna înțelegere între acești inși susceptibili și gata de ceartă; firea lui îl îndeamnă la reforme care să asigure ordinea prin autoritate. Pentru cauze necunoscute, acest plan nu se îndeplinește și ia naștere o altă idee, aceea de a publica un album cu douăzeci de desene, fie reproduse prin fotocopiare sau gravate de artiști în acvaforte, fie litografiate de ei, care să fie vîndute în ziua deschiderii celui de-al zecelea salon. Ensor protestează violent: „De ce să fim la cheremul celor cîțiva membri din Bruxelles? Nu catadicsesc să ne aducă la cunoștință chestiunile importante și nu ne putem da părerea. Ar fi foarte simplu să fim întrebați dacă sîntem sau nu adepții unei expoziții retrospective... Eu mă declar împotrivă și nu sînt de acord cu proiectul publicării unui album... Măsurile care se iau la grupul celor XX au devenit de la un timp sîcîitoare... Să nu schimbăm cu nimic mersul Cercului...“¹⁸

ESTETICA LIBERĂ

43 În anul următor izbucnește ceea ce pentru Ensor reprezintă o lovitură de stat. A reușit să se mențină oricum în Cercul celor XX. Ce-i

rezervă înștiințarea despre dizolvarea grupului? Rezoluția a fost luată în cursul unor întrevederi la care Ensor n-a asistat — fie că n-a venit, fie că n-a fost invitat, pentru că Maus și prietenii acestuia se temeau de intervențiile lui care încurcau lucrurile. După O. Maus¹⁹ dizolvarea s-a petrecut în primăvara lui 1893. La 29 octombrie revista *L'art moderne* anunță crearea Esteticii Libere și o scrisoare fără dată a lui Theo van Rysselberghe aprobă ideea unui nou comitet de direcție în care artiștii să nu fie reprezentați²⁰. Se pare deci că, într-un fel, Maus a creat Estetica Liberă înainte de a fi dizolvat oficial grupul celor XX sau, în orice caz, înainte de a fi consultat pe toți membrii. Ensor reacționează: „Mă întreb de ce n-am primit o convocare. Le-am primit întotdeauna, chiar și pentru ședințele de minimă importanță. Această neglijență m-a împiedicat să asist la două ședințe de deliberări și nu m-am putut lămuri discutând interesele cercului. În această stare de izolare, nu cred că este cazul să-mi schimb sentimentele inițiale în ce privește menținerea cercului, soluția aceasta părându-mi-se a fi cea mai bună în momentul de față”²¹. Dar se zbate zadarnic²². Pînă în 1914, Octave Maus, ajuns director al Esteticii Libere, va conduce barca cu ajutorul și sfaturile citorva prieteni. Credinciosul Théo, de la Paris unde locuiește, va organiza între altele retrospectiva Toulouse-Lautrec. O. Maus va declara: „El singur, în răstimpul celor douăzeci și una de campanii ale Esteticii Libere cărora le-a pus capăt războiul, s-a gîndit la lista artiștilor ce urmau a fi invitați; el a plănuit, începînd din 1904, expoziții cu programe metodice (Portretul, Peisajul, Sudul etc...) expoziții ale căror cataloage le prefăta. De unul singur vizita atelierele din Bruxelles, din provincie, din Paris unde stătea timp îndelungat, alegînd de obicei tablourile unul cîte unul: și tot singur a organizat Saloane cu o participare mult mai numeroasă decît cele ale celor XX.

Cel dintii a numărat cinci sute de exponate²³. Astăzi, privite în ansamblu, activitățile desfășurate de Estetica Liberă ne apar mai burgheze, mai puțin inovatoare decât cele ale celor XX. Este un regim autocrat, temperat de bunăvoința firească a șefului ei necontestat, nu lipsit de concesiile făcute gustului unei elite presupusă instruită. În 1900 publicul din Bruxelles vede sclipind astrul lui Evenepoel, un pictor admirabil, de tradiție franceză, la cîteva luni după moartea sa timpurie. În 1904 se deschide o strălucită retrospectivă a impresionismului, la care Van Rysselberghe este singurul belgian invitat — Maus motivînd desigur cu faptul că prietenul său locuiește în Franța. Într-o anchetă privind impresionismul, Lemmen declară că „cea mai bună școală de pictură națională este în întregime inspirată de arta franceză“²⁴. Tot această mișcare, în manifestările ei din afara Franței, ocupă sălile de expoziție în 1905, sub eticheta „Evoluția exterioară a impresionismului“. Maus primește astfel pe membrii noului cerc „Vie et lumière“, adepți ai luminismului, al cărui secretar este George Morren și care numără printre membrii ei cei mai importanți pe Emile Claus, Georges Lemmen, Anna Boch, Alfred Heymans. Înainte de a i se afilia, Ensor s-a lăsat rugat. O scrisoare a lui Lemmen comentează caracterul lui nehotărît și conchide : „E un tip care trebuie ținut foarte din scurt. Dacă unul din noi doi nu merge la Ostende să alcătuiască lotul de tablouri, puteți fi sigur că va trimite două acvaforte mici sau o natură moartă oarecare, datînd de acum o jumătate de veac“²⁵.

Evident, Ensor nu mai este la curent cu noutățile ; confrății săi îl judecă fără cruțare. În 1908, cel de-al cincisprezecelea salon al Esteticii Libere celebrează a douăzeci și cincea aniversare a înființării grupului celor XX și reunește „cea mai mare parte a pictorilor și sculptorilor ajunși la măiestrie, care au dat acestui ciclu de expoziții semnificația lor

emancipatoare²⁶. Finch, Mellery, Signac, Van de Velde, Van Rysselberghe se regăsesc aici. Sînt prezente cincizeci și cinci de opere ale lui Rodin, mai ales desene. Monet, Renoir și Degas stau alături de Vuillard. Ensor este suferind și întîrzie să răspundă : „...știți cît îmi este de greu să aleg cîteva opere și am un mare număr. Îmi vād prea mult tablourile și faptul că le am permanent sub ochi mă obosește²⁷. Pînă la urmă trimite trei studii de lumină între care *Copiii care se spală*, 1886, Așadar, mai cu seamă impresioniștii și prietenii lor sînt bineveniți la Estetica Liberă ; mai tîrziu și cei din grupul Nabis, cîțiva fovişti; cubiştii și futuriştii nu sînt luați în seamă, ca și Munch și expresionismul german, cu excepția lui Nolde. Tot ce nu este francez trece prin filtrul unei sensibilități orientată cu precădere spre Franța și nu este deci reprezentat decît sporadic, fără un adevărat discernămint, cum va fi dealtfel cazul mai tîrziu în Franța, pînă la revirimentul tardiv și magistral, înfăptuit de Jean Cassou²⁸.

„OMUL DURERILOR“

În ceea ce privește cercul artiștilor, singurul care va conta pentru el timp de mulți ani, Ensor va avea reacțiile cele mai contradictorii. Notorietatea altora îl înfurie întotdeauna. Este susceptibil și ranchiunos. Încă de la prima expoziție se ridică cu toată energia împotriva participării lui Alfred Verwée, îi mobilizează împotriva acestuia pe Finch și Vogels, amenință că nu va lua parte și-i va convinge în acest sens și pe cei doi prieteni ai lui. Or, am văzut ce motive personale îl conduceau²⁹. În 1886 izbucnește „afacerea Khnopff“, pictor elogiât de *L'Art Moderne*³⁰. Două scrisori ale lui Ensor către O. Maus stau mărturie complexelor sale. Prima este o lovitură de gong : „Domnule Maus sau Domnule Picard. Toate felici-

tările mele ! Foarte bună silueta lui Fagerolles (*Art moderne*, nr. 36) Claude însă nu e mort. Amabile salutări, J. Ensor³¹. Numele Fagerolles și Claude se referă la personajele lui Zola din *L'Oeuvre*, apărut în 1886. Eroul, Claude Lantier, personifică tipul precursorului subapreciat ; la sfârșitul cărții se sinucide. Apare foarte evident că Ensor se identifică cu el. Celălalt personaj, menit prin contrast să-l pună în evidență, Fagerolles, fostul său coleg, pictor de succes, este, de fapt, un plagiator. S-a servit de ideile lui Lantier, le-a atenuat, făcându-le astfel accesibile publicului și câștigându-i bunăvoința acolo unde Lantier eșuase. Or, toți își vor aminti că în 1883 Khnopff pictase *Ascultându-l pe Schumann* inspirându-se vizibil din *Muzică rusească*, 1881, dar într-o interpretare foarte personală, fiind vorba de una din primele opere simboliste ale acestui pictor. Ensor nu-l va ierta niciodată că s-a servit de el ca de o trambulină. Cu toate acestea, câteva zile mai târziu, îi adresează lui Maus o scrisoare mai moderată, făcând apel la „sufletul lui minunat“. Nu vrea să-și înstrăineze definitiv un personaj atât de influent³².

În același an, vorbește despre Whistler, care dorea să devină membru al cercului celor XX, într-un fel atât de jignitor, încât acest dandy ar fi putut găsi motiv de duel sau de proces: „De ce să fie primit Whistler ? Pictura sa miroase deja a mucegăit și stătut, e cunoscut și răscunoscut, ce artă și principiu nou ne poate aduce ? Dacă vă gândiți la un efect pozitiv asupra publicului, nu uitați că reputația lui Whistler este, ca și a noastră, foarte proastă printre băcani. Este socotit ȋcnit, cam într-o ureche, nesuferit, îngîmfat și putred pînă-n măduva oaselor de o falsă distincție. Vă dați deci seama că primirea lui n-ar adăuga nimic la situația noastră față de public...“³³. Este motivul dezacordului dintre el și Finch care are un adevărat cult pentru Whistler.

În 1888 un conflict grav îi pune față-n față pe Ensor și Maus. Povestea mocnea de cîtăva vreme. Ensor fusese împins spre izolare de valul în creștere al poantilismului în Belgia. Era îngrijorat și bolnav. Amintirea pe care o păstrează despre acest incident îl arde. Unul din biografiile săi, G. Le Roy³⁴, relatează în termeni destul de vagi că în anul în care Ensor a trimis celor XX *Fulgerarea îngerilor rebeli*, 1889 și *Intrarea lui Hristos în Bruxelles*, 1888, a avut loc un întreg complot și s-a cerut insistent expulzarea lui. Cîțiva ani mai tîrziu, luînd ca temei o scrisoare scrisă de Ensor la 20 septembrie 1928, A. de Ridder vorbește și el despre un „complot” pus la cale de colegii săi, în urma căruia Ensor a trebuit să-și retragă întregul lot de tablouri trimise³⁵. Adevărul este mai complex. În decembrie 1887, în momentul cînd, cu siguranță, se hotărăște participarea membrilor, Ensor este bolnav. Nu se poate duce la ședința celor XX și-l îngrijorează faptul că nu este ținut la curent cu ce se petrece. La 14 ianuarie, îi trimite lui Maus lista titlurilor pe care are de gînd să le expună : douăzeci și două la număr, din care cincisprezece picturi, printre ele fiind *Adam și Eva izgoniți din paradis*, 1887, *Copiii care se spală*, 1886, *Uciderea pescarilor din Ostende*, august 1887, și printre alte desene, *Ispitirea Sfîntului Antonie*, 1887, *Tatăl meu mort*, 1887 *Triumful morții*, 1887. În post-scriptum adaugă : „este de prisos să mai spun că nu voi îngădui nici o modificare, deplasare, sau scurtare a titlurilor”. Or, numai citatul din Alban Stolz referitor la Sfîntul Antonie numără zece rînduri. „Vă rog să-mi comunicați ultimul termen. Sînt la pat de patru săptămîni, grav bolnav și nu știu cum se va sfîrși asta. Pentru moment nu pot să țin ca lumea în mină tocul”. Scrisoarea nu-i scrisă de el. Cei XX ar fi putut să pregătească omagierea postumă a marelui pictor belgian. Dar dimpotrivă, dușmanii lui Ensor profită poate de această în-

tîrziere. La 6 februarie 1888 pictorul este în convalescență și anunță trimiterea tablourilor, cerînd autorizația de a expune după deschiderea oficială. În joia următoare (9 februarie) își confirmă hotărîrea și se informează cu brutalitate : „Vă rog să mă înștiințați dacă vă ocupați de deplasarea tablourilor vecinului meu, domnul Toulouse-Lautrec și de plasa-rea alor mele“³⁶. Expoziția își deschide porțile la 4 februarie. Picturile lui Ensor nu apar în sălile ei ; cîteva zile mai tîrziu își găsesc loc doar desenele și gravurile. Să-l dea la o parte pe Toulouse-Lautrec, chiar pentru a-i face loc lui Ensor ? Ezitarea era firească, chiar dacă n-ar fi fost vorba decît de respectarea legilor ospitalității. Și la urma urmei, drept cine se ia artăgosul ăsta ? Cam așa s-a gîndit, cred eu, Maus. În 1887, 1888, 1889, 1890, 1892, opinia criticilor este severă. Relativ la marele desen *Intrarea lui Hristos în Ierusalim*, 1885, expus în 1887, Fernand Séverin scrie : „Idea este seducătoare dar realizabilă doar de un Odilon Redon. Viziunile incultului Ensor sînt mai curînd ridicole decît înspăimîntătoare sau chiar burlești“³⁷. Trebuie spus că scriitorii belgieni, ei înșiși deseori plini de complexe, își califică cu ușurință pictorii drept incuți. Ensor nu era deloc incult, o vom vedea ; dar poate nu aprecia cum se cuvine exprimarea încîlcită a anumitor simbolîști. Dimpotrivă. Jules Destrée găsește opera aceasta superbă : „E ca un imens carnaval simbolizînd strada modernă“³⁸. Verhaeren vorbește de halucinație : „Ele (aceste creionări demente) la început uluiesc, apoi impresionează. Te poartă spre amețitor, spre haos, dar în chip grandios și în zboruri superbe“³⁹. În 1889, A. J. Wauters vede în operele lui Ensor „cele mai dezechilibrate lucruri pe care ni le putem închipui“⁴⁰. O. Maus vorbește despre „imaginația lui bolnăvicioasă“ și de „preocupările sale de estetică literară“⁴¹. Jules Destrée, din nou, despre „fanteziile sale monstruoase“⁴². Revista *L'Art*

moderne este acerbă⁴³. E. Verlant consideră că Ensor se înfundă în decadentă fără a fi cunoscut maturitatea⁴⁴. L. Solvay : „Domnul Ensor continuă să poarte doliu după frumoasele calități de altădată, din care unele vagi reminiscențe mai apar încă pe ici pe colo în naturile sale moarte“⁴⁵. Mai mult, caricaturile irită. „Imposibil să expui asemenea picturi ! Ar urma o descindere a parchetului !“ exclamă Maus⁴⁶. Și însuși Ensor îi va pasa lui Lemonnier această butadă : „Am făcut totul, Maus, Picard și cu mine etc... pentru a-l menține pe acest englez nedisciplinat, mereu sabotat, în pământul gras, fertil, îngrășat și darnic al frumoșilor noștri pictori flamanzi“⁴⁷.

Ensor se încăpățânează. În 1890 trimite optsprezece opere și reclamă locul ocupat de Van Rysselberghe în anul precedent. Apoi, odată, pare speriat de singurătate, în plină criză și într-adevăr posedat de o lume ciudată : „Dragul meu Maus, știi ceva despre data expoziției celor XX ? Ce fac și care sînt artiștii invitați, ceva despre săli și despre tragerea la sorți ! Eu nu știu nimic și aștept neliniștit și nesigur, zbîrlit și suspicios, ca și balaurul Fessine hăituit în pădurile Micom-mence... Așteptînd, neliniștit și chinuit, te rog să-mi răspunzi imediat. Al dumitale foarte devotat, James Ensor“⁴⁸.

Acest salon se caracterizează prin prezența poantiliștilor : Dubois-Pillet, Pissarro, Van de Velde, van Rysselberghe și prin cea a simbo-liștilor : Khnopff, Redon, Toorop, Minne, Rodin, Schlobach. Ensor este singur și este conștient de asta. Cu cîțiva ani mai devreme, el pusese monograma celor XX pe spatele unui spectator din tabloul *Calvarul*, 1886, și lovitura de lance îi era dată lui Ensor - Hristos de Fétis, criticul de la ziarul *L'Indépendance belge* ; desenase cu creioane colorate roșu și albastru un *Triumf roman*, a cărui gravură în acvaforte poartă data 1889, și monograma celor XX este înscrisă în chip ironic pe un

fel de tobă purtată de un figurant din cortegiul. Acum merge și mai departe; pictează *Hristos între critici*, 1891, portretul său între Fétis și Sulzberger, și *Omul durerilor*, 1891, una din paginile cele mai expresioniste din toate timpurile, cu un rînjit hidos, și, sub această mască oribilă, el, dezrădăcinatul, nimicitul.

PRIETENUL DEMOLDER, CRITICUL DUJARDIN

Cu toate acestea, izolarea lui Ensor este departe de a fi atît de totală pe cît și-o închipuie el. În 1892, prietenul său credincios, Eugène Demolder, publică prima dintre monografiile ce-i vor fi consacrate. Dealtminteri Ensor îi face portretul în anul următor și-l înfățișează cu capul încadrat de o aureolă, între doi demoni văzuți din profil, sub scene religioase din atelierul Francken, avînd deasupra o Fecioară cu pruncul din școala renană. Demolder este un scriitor cunoscut; face parte din comitetul de redacție al publicației *Le Coq rouge*, 1895—1896, care-și afirmă convingerile de stînga, independența față de periodicele care i-au deschis calea, *La jeune Belgique* și *L'Art moderne*. Toți colaboratorii par a se ralia crezului formulat de Camille Maclair. „Individualismul este rezultatul, realizarea supremă a științei moderne.”⁴⁹ În 1896 tot Demolder, al cărui tată este un important negustor de covoare, organizează în strada Montague-aux-Herbes-Potagères, într-un local care aparținea familiei sale, prima retrospectivă parțială a operei pictate. Statul cumpără *Lampagiul*, 1880. Și tot Demolder îl convinge pe Deschamps, directorul revistei pariziene *La Plume*, care simpatizează anarhiștii, să-i consacre lui Ensor un număr special și o expoziție⁵⁰. Ensor este însă atît de prost dispus

51 încît nu-i ușor să-l ajuți și Demolder e dez-

amăgit ; „Sînt dezolat de rezultatul celor întreprinse. Unii colaboratori sînt furioși că n-ai dat să fie reproduse lucrări mai bune pentru a fi intercalate între rîndurile prozei lor. Ce să mai vorbim ! Cînd ți-am scris astă vară, eram convins că ai trimis aici pentru a fi reproduse douăzeci și cinci de tablouri și nu că ai pus să fie reproduse niște simple caricaturi considerate vulgare și grosolane“⁵¹. Fără îndoială regretă această ieșire de proastă dispoziție, căci după aceasta, înverșunat în ideea de a ridica moralul prietenului său, îi făgăduiește să aranjeze o expoziție la Durand-Ruel : „Vezi că nu te slăbesc deloc. Va fi pentru octombrie viitor. Dar nu pomeni nimic nimănui“⁵².

Între timp, în 1895, Ensor s-a împrietenit cu Jules Dujardin, de la care speră să obțină un articol pentru *L'Art flamand* și căruia îi dăruiește gravuri în acvaforte. Ensor i se adresează în legătură cu Muzeul din Ostende tocmai atunci creat, al cărui conservator este pictorul Henri Permeke — tatăl lui Constant Permeke — și unde Ensor este foarte amărit că nu este reprezentat. Îl roagă pe Dujardin să publice în *La Réforme* o notiță redactată chiar de el : „Am căutat zadarnic în Muzeu o operă a lui James Ensor, cel mai distins pictor din Ostende“. Articolul apare la 1 octombrie 1897, conform modelului, cu excepția cuvintelor subliniate⁵³. Textul lui Dujardin pentru *La Plume*, cerut cu insistență de Ensor în mai multe rînduri, se ocupă mai mult de Bosch și Brueghel decît de Ensor, despre care are următorul comentariu : „Secolul nostru se stinge. Morala de altădată se dezagregă... de altminteri ar greși dacă n-ar revendica acea favoare pe care o acordam altădată artiștilor, aceea de a fi imaginativi, favoare pe care, în zilele noastre, tindem să le-o disputăm“⁵⁴. În ceea ce-l privește pe Maus, el îl menajează pe Ensor, îl invită regulat la Estetica Liberă pînă în 1899 și obține pentru el o invitație la Expo-

ziția din 1900 la Paris⁵⁵. Dar Ensor se plînge : „Dați-mi voie să insist pentru Estetica Liberă. Estetica Liberă nu este decît continuarea Cercului celor XX. Doar titulatura e alta. Membrii celor XX au expus întotdeauna la Estetica Liberă. Și, fără îndoială, aceasta a fost condiția cu care au acceptat dizolvarea cercului lor. Îmi place să cred, dragul meu Maus, că membrii celor XX vor avea ca și înainte o situație privilegiată la Estetica Liberă... Te rog să iei în considerație reclamația mea...”⁵⁶

ARTA CONTEMPORANĂ

Anii trec și Ensor cucerește în sfîrșit la Anvers amatori pricepuți care se ocupă de impunerea lui. Este vorba de familia Franck, artiști decoratori și anticari, familie înstărită și de înaltă cultură. Pictura lui Ensor îl impresionează adînc pe François Franck. Inovațiile picturale în extraordinar avans față de epocă, imaginația neînfrîntă, găsind în chip miraculos formele și culorile cele mai minunate ca și stilul cel mai neobișnuit, elanurile și dăruirile acestui penei încărcat cu toate emoțiile unui suflet tulburat de imensitatea viziunii sale, întîlnesc deodată un interes plin de atenție, emoționat, apoi pasionat. Ensor, capriciosul, supărăciosul, răutăciosul, neliniștitul, flagelatorul viciilor și falselor virtuți, creatorul intinelor interioare burgheze locuite de fantome, cîntărețul mării irizate ce cheamă apariția lui Hristos, marele Ensor, genialul Ensor, are acum propagandiștii săi fideli.

În 1905, maestrul se numără printre membrii fondatori ai Artei contemporane. Această asociație urmează asociației De Kapel (înstalată pe canalul Falcon, în capela ospiciului Lantschot) care fusese timp de mulți ani un centru de raliere puternic angajat pe plan literar și nu organizase expoziții decît în subsidiar. Nu este o mișcare de avangardă cum

fuseseră altădată grupul celor XX la Bruxelles sau Arta independentă la Anvers. Dimpotrivă, înțelege să-și consacre eforturile în favoarea marilor pictori de ieri, nu îndeajuns de prețuiți, cu alte cuvinte să facă dreptate celor neapreciați. Primele saloane se deschid cu importante retrospective : Leys, De Braekeleer, Alfred Stevens. În această postură de cavaler al dreptății François Franck apără cu energie opera lui Ensor, îi antrenează pe frații săi Louis și Charles Franck și pe mai mulți membri protectori ai Artei contemporane. Alcătuiește un grup de mecenai care, în 1908, dăruiește Muzeului din Anvers opt pânze ale lui Ensor. În ceea ce-i privește pe străini, politica asociației este mai puțin hotărâtă. Fantin-Latour este vedeta unui sezon, dar apar în prim plan nume care surprind : Boutet de Monvel, Charles Cottet, Georges d'Espagnat, Henri Martin. În 1913 sînt invitați o serie de pictori selecționați aparținînd Școlii din München. Ar fi de așteptat să găsim printre ei artiști din grupul Blaue Reiter ; or, dintre aceștia singur Franz Marc figurează în sălile expoziției. După război, se va produce o bruscă schimbare de orientare, beneficiari fiind pe rînd noii aștri ai Școlii din Paris și avangarda germană, regrupată în jurul lui Kandinsky și Paul Klee. În ceea ce-i privește pe belgieni, expresioniștii se impun cu autoritate. Dar eclectismul rămîne o regulă de conduită, o „fecundă diversitate“ fiind argumentul principal în alegerea artiștilor invitați. În 1920 Ensor nu figurează în palmaresul Maestrilor artei belgiene (1830-1914) ; dimpotrivă, în 1921 el este vedeta Salonului : Muzeul din Anvers apare cumpărător. Din acel moment, Arta contemporană îl consideră pe Ensor bun pentru export și concentrează asupra lui un efort de propagandă care, din 1908, sprijină cu o vigoare nemaiîntîlnită în epoca respectivă manifestările artei belgiene în afara frontierelor. În 1926, 1927, 1928, asociația patronează și organizează importante

expoziții cuprinzînd operele lui Ensor, rînd pe rînd la Galeria Barbazanges, la Paris, la Kestner Gesellschaft din Hanovra, la Mannheim și la Brunswick. Colaborarea unor excelenți istorici de artă germani la catalogul expoziției de la Hanovra îi subliniază răsunetul. În sfîrșit, cînd în 1930 François Franck donează orașului său natal, cu prilejul unui banchet oferit în onoarea sa, șaisprezece capodopere ale școlii belgiene, trei dintre ele sînt pînze semnate de Ensor.

IV. STILUL ESTE OMUL

VARIETATEA STILULUI SĂU

Ne-am obișnuit să împărțim opera de tinerețe a lui Ensor într-o perioadă întunecată și realistă (1879—1882) și o perioadă luminoasă evoluind spre un irealism fantastic, care a cunoscut apogeul între anii 1887—1893. La drept vorbind, linia de demarcație este nesigură; perioadele și manierele se suprapun. Poetul Grégoire Le Roy¹ observa: deseori, în timp ce lucrează la o pânză, Ensor începe o alta „potrivită unui ideal total opus”. Uneori lucrează rapid și sigur pe el — *Natura moartă cu rața*, 1880, a fost pictată în trei ședințe, modelată liber în pastă cu cuțitul — alteori lasă o operă să zacă pe șevalet timp de mai mulți ani.² După propria sa mărturisire³, i-au trebuit doi ani 1880—1882, ca să termine marele desen *Moartea mistică a unui teolog*, intitulat mai întâi *Călugări exaltați reclamând trupul teologului Sus Ovis, în ciuda opoziției episcopului Friston*⁴. De fapt, la fel ca și în desenul *Moartea Jezabelei*, 1880, putem vorbi deja de un studiu de lumină plin de insolit. La acea vreme, Ensor își caută calea în mai multe direcții. *Un păduchios necăjit care se încălzește*, 1882, motiv realist plin de intenții sociale, scoate la iveală un simț ascuțit al grotes-

cului ce se va accentua mai târziu. Peste un an execută în același spirit *Bețivanii* și într-un spirit cu totul diferit *Hristos mergînd pe ape*, 1883, preludiu al vîrtejurilor de lumină imaterială, unde spațiul apare ca un mediu activ grație căruia orice formă este creată, răscolită și dizolvată, și de asemenea *Măștile scandalizate*, 1883, o primă apariție a fantasticului în măști, farsă macabră, în gustul pictorilor flamanzi din secolul al XVII-lea. Cea mai vădit impresionistă din operele sale, *Strada Flandra*, datează din 1881 : un buchet de culori proaspete, cu o materie fluidă, tușe de penel striat paralele, a cărei compoziție pe oblică evocă diferitele vederi din strada Mosnier, pictate de Manet de la fereastra atelierului său de pe strada Petersburg nr. 4 și în mod deosebit cea intitulată *Strada Mosnier cu drapele*, 1878. Cu toate că *Strada Flandra*, pustie, cu excepția unei trăsuri, contrastează prin însingurarea ei provincială cu animația peisajelor citadine îndrăgite de Școala franceză. Aceeași epocă marchează apoteoza perioadei zisă „burgheză”. *După-amiază la Ostende*, 1881, și *Salonul burghez*, 1881, a cărui schiță poartă data 1880, nu pot fi comparate decît cu operele mult mai târzii ale celor din grupul Nabis. Este drept că fuziunea dintre personaje și mediul înconjurător atinge o rară unitate atmosferică, calificată de Paul Fierens ca „esențialmente impresionistă”⁵. Dar această formă de impresionism, dacă trebuie să-i dăm acest nume, este în slujba incomunicabilului și misterului, ca în *Măști scandalizate*, 1883.

DEBUTUL LUI ENSOR

Cea mai veche operă cunoscută și datată ne conduce în 1875 ; este o figură de pescar. Ensor are cincisprezece ani. Pictează ce vede în jur, dunele, marea, împrejurimile orașului

57 Ostende, notații directe, fără altă pretenție.

Cabina pe plajă, 1877, are aceeași subtilitate atmosferică ca cele mai bune studii ale lui Rops și d'Artan. Este o adevărată bijuterie din punct de vedere al notației luminii, și chiar ceva mai mult: în ciuda dimensiunilor mici ale cartonului, găsim în ea imensitatea mării și cerului confruntate cu o prezență umană închisă din toate părțile, singură cu propria-i umbră, secretă. Este adevărat că Ensor a scăpat întotdeauna — poate din pricina originii sale engleze și poate din pricina luminii sidefate din Ostende — de severitatea brunurilor opulente care leagă de materialitatea pământului atâtea „piese frumoase“ ale picturii flamande. Cu toate acestea în pânzele mici cum sînt *Evantaiul pe scaun*, 1880, *Scaunul cu hîrdău verde*, din aceeași epocă, pasta savuroasă este comparabilă cu cea a pictorilor tradiției flamande în frunte cu Louis Dubois, dar este mai abundentă și mai bine structurată cu cuțitul. Din anii petrecuți la Academie (1877-1880) datează cinci studii: *Judith și Holofern*, *Oreste amenințat de Furii*, *Iuda zvîrlind arginții în templu*, *Moartea Jezabelei*, desen citat deja, *Hristos și omul șchiop*, desen în cărbune reliefat prin guașă, reluat mai tîrziu. Sînt scene biblice inspirate din Rembrandt, împodobite cu o recuzită romantică, populate de apariții stranii, fiicele întunericii. Prima scenă este slabă ca execuție. Despre următoarele două Verhaeren va spune că aici apare deja adevărata factură ensoriană cu formele mîncate de clarobscur⁶. Diverse desene în creion sau cărbune, din anii 1880 și 1881, instalează figuri de pescari de o măreție frustă ce-l anunță pe Permeke, cum ar fi *Bătrînul pescar*, 1882, cu saboții mari în prim plan și mîinile atîrnînd, sau *Femeia cu mătura*, 1880. Picturi din aceeași epocă, *Lampagiul*, 1880, *Vîslașul*, 1883, manifestă o căutare similară a monumentalului, a solidității unei forme închise și compacte, voința de a construi această formă prin mari planuri de culoare, de a ex-

prima mai curînd forța, greutatea ființei umane decît individualitatea ei. W. Vanbeselaere⁷ a atras atenția că în nuanțele de negru folosite în *Lampagiu*, Ensor a luat poate exemplu de la cele ale lui Frans Hals pe care le-a putut observa cu prilejul unei călătorii în Olanda cu Vogels⁸. Diferitele desene executate după *Regenții* și *Regentele* lui Hals atestă trecerea lui Ensor prin Haarlem. Oricum ar fi, *Doamna cu evantai*, 1880, portret al surorii artistului, o altă figură în picioare, compusă de fapt ca și *Lampagiul*, prezintă acorduri de liliachiu, albastru și verde de o subtilitate cu totul whistleriană.

INFLUENȚE

Se impune să deschidem o paranteză pentru a vorbi despre influențele suferite de Ensor în acești ani de formație. Ca la majoritatea artiștilor, ele sînt numeroase și variate. Ensor le va nega deliberat sau le va disimula cu atît mai multă grijă cu cît sînt mai apropiate în timp. Să o recunoască pe a lui Watteau, treacă meargă, dar nu pe a lui Whistler sau Rops. Cărnul păstrat la Muzeul din Anvers⁹ ne dezvăluie cîpii nu numai după Hals, dar și după Goya (a.i. *Cele două bătrîne*, Muzeul din Lille), după Callot, Rembrandt (a.i. *Pelerinii din Emaus*), Manet, Delacroix, Daumier, Constable, Degas, Ch. Hermans, A. Stevens, Bastien etc...., ca și motive luate din stampe japoneze. Într-un cuvînt este vorba de un întreg repertoriu, și nu numai de game. Influența lui Rembrandt este foarte vădită, fiind vorba de o identitate spirituală, chiar și în cazul unei inversiuni deliberate de mijloace de expresie. *Moartea mistică a unui teolog* se desfășoară potrivit unei scheme opusă celei din *Rondul de noapte*; aici partea centrală este înecată în întuneric. *Iisus arătat poporului* trădează un contrast între părțile foarte studiate

și cele abia schițate, lăsate pe seama forțelor și elanurilor visării, contrast îndrăgit de Rembrandt. Totuși pictorul de care Ensor este cel mai profund impregnat nu este altul decât Turner. Cei doi, Turner și Ensor, sînt cei mai mari pictori ai luminii și apei, adică ai luminii și ogîndirii sale, ai lumînii și ai dublului său. Dacă punem alături de anumite pînze ale lui Ensor *Undine giving the ring to Masaniello fisherman of Naples** expus în 1846 (Londra, Tate Gallery) sau *The angel standing in the sun*** (Turner bequest, Londra, Tate Gallery), întîlnim același spațiu involburat în care sînt prinse figurile. Faptul că a văzut aceste opere și a meditat în fața lor pare probabil. Dar mai are și alte surse de inspirație. Félicien Rops, mai în vîrstă decât el, i-a furnizat anumite teme iconografice de inspirație simbolistă. În 1882, Ensor își intitulează o pictură în ulei *Lecția de muzică după Watteau*. Mai este în sfîrșit și Vogels, în legătură cu care profesorul Roberts-Jones¹⁰ a descoperit că și-a început cariera mai curînd decât se presupunea, pentru că în 1874 el se numără deja printre expozanții importanți. Afirmațiile din presa vremii, potrivit cărora Vogels se inspiră de la Ensor¹¹, chiar dacă atestă notorietatea tînărului pictor, par a contrazice adevărul. Astfel, *Strada Flandra sub zăpadă*, 1880, tip de peisaj de iarnă în care Vogels excelează, este tratat în aceeași gamă de griuri, bejuri și alburii subtile, cu aceeași factură bruscă care face ca uneori culoarea să se acumuleze în împăstări modelate cu cuțitul paletelor, iar alteori să lase pînza aproape descoperită; dar compoziția în perspectivă plonjantă și dublul ax oblic provin de la impresioniștii francezi. Cît despre modelarea cu cuțitul, Vogels o folosește într-adevăr cu o îndrăzneală care face ca opera lui

* Ondină dînd inelul pescarului Masaniello la Neapole (N. tr.).

** Îngerul stînd în soare (N. tr.).

să fie injurios calificată drept „pictură cu mistria“ ; dar el nu este singurul. Poate că nu a făcut decît să urmeze sfaturile lui Pantazis, supranumit „Poetul cuțitului“, adăugînd „că el modelează un ochi, agață o ureche, cizelează o gură ca un maestru, doar cu vîrfurile cuțitului“¹². Dar chiar și Pantazis nu înseamnă nimic în comparație cu Manet care manevrează acest cuțit ca pe o floretă, cu o suverană virtuozitate și modelează pasta în lungi dîre strălucitoare, creste ascuțite, căderi. Or, în Belgia, dintre maeștrii francezi moderni, Manet este cel mai binecunoscut. În 1869 el a expus la Salonul de la Bruxelles *Dejunul*, *Balconul* și *Clar de lună peste portul Boulogne...* În 1880 au putut fi văzute *La „Père Lathuile“* la Saloanele trienale de la Bruxelles, Anvers și Gand, și în 1882 *Barul de la Folies-Bergère* la Salonul de la Anvers, același care refuză *Femeie mîncînd stridii* a lui Ensor. Profesorul Roberts-Jones a notat influența lui Manet asupra lui Vogels în 1882, ori, la acea vreme, Ensor și Vogels sînt nedespărțiți. Van Strydonck, la început influențat de Ensor, dar care apoi evoluează altfel, și, ca și el, Henri van de Velde, cu al său *Portret al Leonei*, 1883, sînt adevărați discipoli ai lui Manet. Este cunoscută violența cu care s-a exprimat mai tîrziu Ensor relativ la Manet și influența sa : „Da, pictorii noștri de succes mestecă albăstrele în cinstea lui Manet. Ura față de catedrale și turnuri apare mereu.“¹³. Iar Verhaeren în 1908 s-a grăbit să îndepărteze din preajma eroului său umbra marelui artist : „Au existat și mai există unii care se încăpățînează să-l așeze pe James Ensor printre elevii lui Manet. Nimic mai fals. Cei doi maeștri n-au decît un punct de contact : amîndoi pictează în tușe largi și amîndoi studiază lumina care lovește cu putere, mai ales aceea care modifică desenul și tonul local al obiectelor. Dar cît de repede apar deosebiri ! Manet rămîne de fapt un pictor al tradiției și învățămîntului“¹⁴. Dese-

ori s-au făcut analogii între *Lampagiu*, 1880, și *Flautist* (Manet, 1866, Paris, Muzeul Jeu de Paume), amîndouă tablourile pornind de la efectul realizat de o formă întunecată și perfect conturată pe un fond luminos ; dar *Flautistul* este așezat în plin spațiu, complet înconjurat de aer ; *Lampagiul*, cu picioarele sale mari, stă solid implantat pe o pardoseală și în spatele lui se observă plinta orizontală a pere-teului. În schimb, reflectarea *Femeii mîncînd stridii*, 1882, văzută din spate, în oglinda bufetului, oglindă care captează și gîtul unei sticle și cîteva accesorii ale naturii moarte, se explică poate prin prezența *Barului de la Folies-Ber-gère* la Salonul de la Paris din 1882, salon la care a participat și Ensor, așa cum am pomenit în capitolul III. Verhaeren considera *Femeia mîncînd stridii* ca pe prima pictură luminoasă executată în Belgia, afirmație inexactă deoa-rece *Femeia care colorează* este anterioară. Nu este însă mai puțin adevărat că întinderea albă a feței de masă, întreruptă de reflexe al-băstirii în primul plan, era de o mare îndrăz-neală. Pentru a o păstra, pentru a-i găsi echi-librul în planul tabloului, erau absolut indispensabile structura solidă a mobilei aproape roșie, verdele covorului și scandarea colorată a obiectelor așezate pe masă : galbe-nul lămîii în armonie cu auriul vinului, stră-lucirea paharelor de diverse nuanțe, modificate de lichide, florile cu petale umflate de pe măsuța de servit, în sfîrșit, carnația de un roz aprins a obrazului și mîinilor. Se înțelege lim-pede că acest tablou de un format impunător, aproape zdrobitor prin forța primului plan, a provocat scandal la vremea lui. Din el se de-gajă o imensă poftă de viață. Obiectele sînt tot atît de avide de lumină pe cît este femeia în fața mîncărurilor pe care le degustă. Dar, la drept vorbind, în ciuda reminiscențelor franceze, Ensor nu este aici decît un conti-nuator îndrăzneț al tradiției flamande de opu-lență și savoare, caracterizată prin abundența

de bunuri materiale, etalate sub o lumină tot atît de generoasă, prin evocarea nemijlocită a bunăstării trupesti și a unei senzualități ne-tulburate. În cele din urmă gîndul te duce la Jordaens și nu la Manet. Tabloul ca și replica sa tardivă sînt de altminteri unice în opera lui Ensor și deloc reprezentative pentru spiritul lui.

INTERIOARE BURGHEZE

Celelalte interioare burgheze sînt tăcute, intime, dematerializate prin trecerea de la umbră la lumină. Chiar și scînteierile și sclipirile ne-așteptate din *Femeia care colorează*, 1880 „numai izbucniri de nuanțe de verde, roșu, galben, albastru“, desfășurînd, cum spune René Lyr¹⁵ „toată prisma ensoriană pe fond de gri și roșcat“ comportă un element de suspendare în timp și, prin aceasta, un fel de așteptare. În celelalte opere înrudite, tensiunea se accentuează. Nu este vorba numai de compoziția ce scapă de punerea în pagină tradițională pentru scena de gen, ci și de anecdota înlocuită aici prin evocarea unei situații de altminteri neprecise, a unei legături în același timp de intimitate și incomunicabilitate între ființe izolate într-un mediu închis, ale cărei prelungiri către exterior sînt doar sugerate. Un fel de *Cabină de pe plajă*, 1877, văzută din interior. Lipsa evenimentului, tăcerea, ȧes o urzeală ce încremenește luciul oglinzilor, vasele, pendulele și, bineînȧeles, personajele ferite în acest fel de instantaneul impresionist. Clipa aceasta nu aparȧine timpului care trece ; ea se eternizează. Mereu prezentă, chiar doar prin imaginea ei în oglindă, fereastra, între draperiile grele strînse în șnururi cu ciucuri, este voalată de un stor. Ea traduce mai curînd îndepărtarea de lumea exterioară decît imediata ei apropiere. Este contrariul ferestrelor lui Henri De Braekeleer care atrag spre ele

figurile, le profilează pe un peisaj, făcînd să intre pe sub perdeaua ridicată bătaia cadențată a clopotelor de dimineață și seară, zgomotul unei trăsurii, cu alte cuvinte pulsația stăpînită a inimii universului.

În *Doamna întunecată*, 1881, și în *Doamna disperată*, 1882, tensiunea este împinsă la limită. Ne-am crede în prezența unei drame a lui Strindberg sau Ibsen, în fața unei Hedda Gabler în devenire. Clarobscurul este îmbibat de neliniște. Atitudinea personajelor este nelămurită, dar anxietatea lor morbidă trece dincolo de rampă. Un obiect amintește că ele au fost odată ființe vii sub soare : o umbreluță roșu aprins, o pălărie de soare cu boruri mari aruncată pe jos, îmbătătoare ca un vin spumos. Singur *Salonul familiei Rousseau la Bruxelles*, 1884, se deschide în mod evident spre exterior și linia oblică a mesei conduce firesc privirea spre această ieșire. Dacă albastrul rochiei — acel albastru ensorian saturat și vesel totodată — și tricoul de culoarea mărgeanului al *Doamnei în albastru*, 1881, se mîngie reciproc, și aici camera perfect închisă suspendă trecerea orelor. Nimeni altul, la acea vreme, nu știe să facă să înflorească și să freamăte desenele de pe un covor ca un smîrc acoperit de flori. Nu este un teren pe care să calci ; te-ai îneca. Și tot astfel nimeni altul nu știe să izoleze nuditatea fragilă a doi adolescenți — cea a *Copiilor care se spală*, 1886, într-un cocon de lumină difuză, într-o castă întîlnire în doi, de un dulce-amar, ce lasă gestul suspendat, în timp ce între ferestrele cu perdele subțiri atîrnă o oglindă îngustă, în perfect acord cu gracilitatea trupurilor. Este cel mai frumos dintre interioarele burgheze, cel mai simbolist în același timp, în sensul în care evocarea misterului este însuși sufletul symbolismului și în care misterul cel mai simplu, cel al confruntării trupurilor lipsite de deghizările lor protectoare, își dă mîna cu Simbolismul creației. Nimic nu poate fi în mai

deplin contrast cu „plein-air“-ismul, cu căutările de poză și noi unghiuri de vedere ce-i caracterizează pe impresioniști. Aproape că ajungem să înțelegem — fără totuși să-l împărtășim — disprețul lui Ensor față de „acei pensulari superficiali“ care nu dezvăluie decât sentimente atât de obtuze.“¹⁶ Obiectivele lor sînt foarte diferite. Nici Degas, nici chiar Bonnard mai tîrziu, nu vor ținti spre acea calitate de poezie izvorită din acordul realizat între un studiu de atmosferă și subtilul mesaj, asemănător unui murmur muzical, transmis de această atmosferă.

Doar Whistler a mai căutat efecte de acest ordin. Să ne gîndim la *The little white girl* (Fetița în alb), 1864, cu jocul său de oglinzi și mai ales la *The artist in his Studio* (Artistul în atelierul său), de pe la 1867—1868, interior gri-bleu, însuflețit de două siluete evanescente din care una ține un evantai japonez. Or, Whistler era bine introdus în Belgia. Fusese invitatul de onoare al cercului celor XX încă de la prima expoziție, expunînd *Symphony in white no 3* (Simfonia în alb nr. 3) (Birmingham, Barber Institute), și revine în 1886 și în 1888. Ne este cunoscut sentimentul de iritare pe care i-l nutrea Ensor (a se vedea capitolul III, *Ensor și mediul artistic*), iritare cu atât mai explicabilă, vai, omeneste vorbind, cu cît nu o dată Ensor i se aseamănă prin stil. Un autoportret al lui Ensor datat tot din 1886, îl amintește nu numai pe Whistler, ci și pe Van Rysselberghe inspirîndu-se de la Whistler în *Portretul lui Octave Maus*, 1884 (Muzeul din Bruxelles) expus la cercul celor XX la începutul anului 1886. Ca și Manet, Whistler avea o predilecție pentru figurile reflectate în oglinzi. Fără îndoială, lui Ensor nu-i va fi trebuit mult ca să surprindă în rafinamentul lui Whistler un savant dozaj de influențe: Turner, Rosetti, Degas și Manet. Lipsa unei anume autenticități îl împiedică pe american să fie

65 genial. Pozează, își măsoară efectele, atât în

pictură, cît și în societate. Este pricina pentru care Ensor, bănuitor, excesiv și sălbatic, nu putea aprecia mult timp această manieră sofisticată.

LUMINISM

Ensor este, să o mai spunem o dată, alături de Turner, cel mai mare pictor al luminii. Nu al efectelor ei, în maniera impresioniștilor, ci a esenței ei magice, a energiei, a forței ei de metamorfozare. Primul stadiu al luminismului lui Ensor a fost descris de el : „viziunea se modifică în timpul observației. Cea dintîi viziune, cea a omului oarecare, este linia simplă, seacă, fără căutarea culorii. Cea de-a doua perioadă este cea în care ochiul mai exersat discernе valorile tonurilor și delicatețea lor ; este o viziune mai puțin înțeleasă de omul obișnuit. Ultima este cea în care artistul vede subtilitățile și multiplele jocuri ale luminii, planurile, gravitațiile sale. Căutările progresive modifică viziunea inițială, linia are de suferit și pierde din importanță. Viziunea aceasta va fi puțin înțeleasă. Ea cere o observație îndelungată, un studiu atent. Omul obișnuit nu va discernе decît dezordine, haos, incorectitudine. Așa a evoluat arta de la linia goticului, trecînd prin culoarea și mișcarea Renașterii, ca să ajungă la lumina modernă”¹⁷. Rîndurile de mai sus își găsesc o perfectă exemplificare în *Acoperișuri din Ostende*, 1885, unde piatra și ardezia se dizolvă în tufe vapoaroase. Deja micile peisaje ale anilor 1880—1883, din ce în ce mai decantate de materie, cu văzduhuri în mișcare luminate în roz, verde, galben, topite și amestecate cu nuanțe de albastru și de gri, cu un sol neclar, punctat de mici pete verzi ca smaragdul, cu pete mari roșcate, sau marinele de mici dimensiuni, care lasă să plutească pe apă reflexe de o culoare niciodată pură, pentru că densitatea verde-albăstruie și unduirea

valurilor îi sînt incorporate, reprezintă altceva decît expresia picturală a luminii septentrionale, trecută prin sită și schimbătoare. Încetul cu încetul, faptul că se retrage în sine, împins de caracterul și deprinderile sale, îl fac pe Ensor să consacre un cult superstițios luminii, o obsesie, o idee fixă, dar și o beție. Auxiliarul obiectiv al realității se substituie acesteia și devine însăși substanța tabloului. Devorînd conturul lucrurilor, lumina șterge simultan granițele dintre viață și vis. *Adam și Eva izgoniți din paradis* sau *Studiu de lumină*, 1887, este în același timp confuz și tulburător. Pămîntul apare ca o mocirlă roșcată, cu marginile populate de păsări ciudate. O pereche de ființe sălbatice, pe jumătate ascunse în ierburile înalte, îi urmăresc cu privirea pe fugari. Dacă Dumnezeu este cel care-i amenință, el nu este delimitat nici în fulgerul roz ridicat amenințător, nici în obișnuitul arătător întins. Dumnezeu este întruchipat în forța elementelor, în dezordinea norilor, în prevestirea unei răsturnări fundamentale care să trimită înapoi lumea întreagă la haos. Aceasta este pedeapsa : să fii alungat din cerul luminos, să fii împins în smîrcurile preistoriei, să fii lăsat pradă acelor ființe nedesluite, acelor monștri informi care populează mocirla ; să te distrugi ca individ, să ajungi din nou și tu asemănător larvelor. La cealaltă extremitate a ciclului luminii, răsare dintr-un șuvoi în care se amestecă apa și soarele *Hristos potolind furtuna*, 1891, expus la Paris ¹⁸, ca un precursor direct, alături de Gustave Moreau, al unui aspect al picturii non formale. Silueta aceasta imaterială, punct luminos în lumină, se înalță la extremitatea unui triumghi transparent așezat pe barcă, înainte de dispariția viziunii. Nu poate fi vorba de o stare de calm, ci de una de dilatare, de explozie, de o orbită definitiv descențată și în perpetuă rotire. Acesta este locul privilegiat unde te poți desprinde de tine pentru a te odihni lăsîndu-te în voia materiei

universale. Este dealtminteri încununarea imnului închinat luminii. El încheie o serie de căutări în negru și alb, în cărbune sau creion, intitulate *Aureolele lui Hristos* sau *Sensibilitățile luminii*, despre care vom mai vorbi în capitolul următor și pe care le putem, cred, pune alături de acea acvaforte intitulată *Hristos potolind furtuna*, executată în 1886. Începînd din această epocă, lumina a devenit instrumentul unei subiectivități exacerbate, evocîndu-i speranțele, lupta patetică, înfrîngerea, apoteoza.

CULOAREA

Culoarea este și ea tratată cu o libertate și un arbitrar nemaiîntîlnite. *Căderea îngerilor răzvrățiți*, 1889, opune agresiv o dominantă roșie unor pete verzi și albastre. Tușele sînt organizate în arc de cerc, avînd la bază acea deschidere luminoasă, descentrată spre dreapta, atît de turneriană. Dar totul este mai strident. Disonanța culorilor contrastează cu unitatea ritmului involburat. Demonii verzi, măștile roșii, micile nuduri trandafirii unele peste altele sînt unite într-o mișcare înscrisă în orbita solară, cu legături și linii de forță în diagonală. Ensor ar putea să strige, la fel ca Van Gogh : „Am încercat să exprim cu roșu și verde îngrozitoarele pasiuni omenești.“ La drept vorbind, Ensor, atît de celebru pentru nuanțele sale de albastru, ar putea fi în egală măsură pentru duelurile dintre roșu și verde. Le întîlnim deja în conflict în *Varza*, 1880, natură moartă naturalistă marcată de această neașteptată violență a paletelor, de acele tonuri pure sau cvasi-pure, taxate drept „turpitudine“ la Salonul Cercului artistic din 1884. *Fanfară în roșu*, 1885, aduce în prim plan o adevărată bătălie între flori și frunze. În *Tribulațiile Sfîntului Anton*, 1887, hașurile roșii sau albastre, tăiate de verde, apar cînd ca pete, cînd

ca grifonări sacadate, cînd ca împrôșcări furioase. Tehnica aceasta sălbatică condamnă ceata de monștri mici, care colcăie luînd cu asalt omul sfînt, să rămînă neterminată. Lizi-bilitatea de care sînt lipsiți este restituită sub forma energiei și turbulenței agresive. Legiu-nea deloc distinctă a celor neidentificabili este mai combativă decît un corp organizat. Eugénie de Keyser spune cu multă justete „că Ensor redă în chip admirabil mutația ființelor, mutație într-atît de radicală, încît le ră-pește orice consistență“¹⁹. *Mirarea măștii Wouse*, 1889, este tot atît vie — Verhaeren vorbea deja despre „exaltarea tonurilor crude care uneori se aseamănă cu cele ale unui afiș“²⁰ — ba chiar putem spune : tot atît de „fovistă“, cu toate că subiectul justifică în mai mare măsură aceste disonanțe atît de îndepăr-tate de armoniile blînde și ametoitoare pe care Ensor le folosea în mod tot atît de fericit cîțiva ani mai înainte. Putem trage concluzia că dacă încă de la începuturile carierei sale de pictor, Ensor este atras de îndrăznelile paletii, de șocul plin de cutezanță al culorilor, în anii 1887—1889 i se va dărui total, cu o vehemență ce seamănă a bravadă. În 1892 Eugène Demol-der scrie : „Mai ales în ultimii trei ani, ele (tablourile) flutură amenințător o răzbunare a culorilor, atîtea tonuri de verde, de galben, de argintiu, de albastru, de purpuriu, care, vi-brante, biciuiesc sfichiind ochiul aiurit al im-becililor ; dar ce jerbe vesele de culori pure, primitive, intacte și proaspete se oferă privirii coloriştilor ! Arta lui Ensor, din timpul căută-rilor sale de lumină, a fost la început o artă de luptă ; după aceea pasul i s-a accelerat : a devenit o artă a exasperării“²¹. Această stră-danie în a displace și a căuta o ușurare a su-fletului prin exces, se potrivește dealtfel foarte bine cu felul de a fi al lui Ensor. O compara-ție cu peisajele solare ale lui Matisse sau De-rain pare să confere esteticii franceze a cu-lorii pure, născută în primul rînd din tentele

de o singură culoare ale nabiștilor și din sintetism, cu alte cuvinte dintr-o sintaxă picturală foarte bine gândită, un alt calificativ decât cel de „fov“, care se potrivește de minune penelului exaltat al lui Ensor, sau mai târziu culorilor barbare ale lui Nolde.

GRAFIA

Grafia ensoriană indică, încă mai limpede decât culoarea toanele artistului. Așa cum felul în care scrie literele este o mărturie a contradicțiilor sale interioare, a stărilor de anxietate, a mâniilor, încît ajung uneori de nerecunoscut și diferitele tipuri de semne nu pot fi ordonate în perioade, tot așa scrisul pictural este capricios, ciudat, greu de analizat.

Am vorbit de lucrările de mari dimensiuni în cărbune din anii 1880, nu prea îndepărtate de stilul unui Constantin Meunier²². Este maniera neagră a lui Ensor. Există însă și maniera transparentă, hașurile estompate, a căror urzeală este pătrunsă de lumină și acele desene unde chiar și liniile pocnesc ca niște scînteii. Trebuie privite în mod special gravurile în acvaforte pentru a înțelege cît de modern este spiritul care le inspiră. Unele din ele se bazează pe valoarea și distanțarea spațiilor albe — de fapt pe structura unui negativ. Altele, mărite prin proiectarea pe un ecran, vădesc o grafie aproape stenografică, în salturi elastice, totuși incisivă și imperioasă. Să privim din nou rafinamentele de lumină din *Mică vedere din Mariakerke*, 1887, *Bazinul mare din Ostende*, 1888, *Mlaștina cu ploi*, 1889. Să trecem de la maniera punctată a orașului ce se întinde la picioarele lui Iisus, din *Ispitirea lui Hristos*, 1888, la desfășurarea sacadată a liniei din *Diavoli cotonogind îngeri și arhangheli*, 1888, care deschide calea nu numai lui Klee, ci și lui Alechinsky, și să ajungem în final la extraordinara încorporare a luminii în traiec-

toria liniei din *Hristos batjocorit*, 1886. În anumite studii de personaje adormite, în interiorul acestor hașuri care înconjoară forma, câteva linii subțiri și discontinue indică trăsăturile esențiale ale unui obraz, o grimasă, un gest al mâinilor, locul de unde pornește firul subțire de păr. Deseori Ensor tratează în detaliu fragmente ale unor obiecte bogat decorate — ciucurii unei draperii, piciorul unei lămpi, o pendulă, un sfeșnic, ustensilele pentru foc ale căminului — căutând efecte contrastante, ieșinduri sinuoase, scobituri întunecate. M. De Meyer a scos în evidență ascensiunea fantasticalui în seria acestor desene reluate la distanță de câțiva ani, lucrate din nou într-o capricioasă urmărire a ideilor sugerate de însuși desenul respectiv²³. În acest sens pictorul face să apară propriul său chip în penumbra unui dulap sculptat — *Portretul meu, trist și somptuos*, desen, 1886 — îmbracă câteva pete de umbră ale unei măști, ale unui cap de mort, înscrie un demon chinezesc într-o vultură ornamentală, populează cutele unei draperii sau luciul unei oglinzi. Dând o formă necunoscutului și conferind simultan realității transparența imaterialului, sau introducând într-un decor banal un element ce-i răpește fixitatea, un nu-știu-ce magic care conține virtual cele mai extraordinare metamorfoze, Ensor pășește înainte pe calea solitară care va face din el cîntărețul insolitului. Mai putem vedea în această tactică neobișnuită vestirea automatismului practicat de artiștii contemporani, atunci cînd lucrează fără o țintă prestabilită, apoi își descifrează liniile înlănțuite, urmărindu-le în sensul unei interpretări subiective a itinerarului trasat la întîmplare. Chiar Ensor ar fi spus: „Linia corectă nu poate inspira sentimente înalte. Nu cere nici un sacrificiu, nici o combinație profundă. Dușman al geniului, ea nu poate exprima pasiunea, neliniștea, lupta, durerea, entuziasmul, sentimente atît de frumoase și atît

tantă. Triumful ei este stupid ; găsește aprobare în mințile superficiale și mărginite, reprezintă femininul..."²⁴.

SIMBOLISM LINIAR ȘI INFLUENȚE ORIENTALE

Am citat influența lui Rembrandt când am vorbit de acele desene de mari dimensiuni mărginite de umbră cum este *Isus arătat poporului*, 1885, unde Ensor apare în două ipostaze : în persoana lui Hristos, focar de lumină, apoi la dreapta, ca spectator privind atent mulțimea. Primul desen din acest filon de inspirație, *Moartea mistică a unui teolog*, 1880, la origine un desen în cărbune, a fost lucrat din nou cu creion conté. După părerea profesorului De Maeyer, o distanță de patru până la șase ani desparte cele două lucrări. Chiar Ensor, într-o scrisoare adresată lui Maus²⁵, vorbește de doi ani: 1880—1882. Oricum ar fi, acest desen prezintă o altă particularitate. Pentru prima oară apare în figura Fecioarei care domină mulțimea acea cochilie, acea vultură cu linie complicat sinuoasă, închizându-se ca un ornament în stil rococo, *Louis XV*. O regăsim în scheletul așezat ca un Buda, divinitate tibetană în chip de zeu al întunericului, în fundul aleii mărginită de moștri din *Diavoli Dzitts și Hihahox conducându-l pe Hristos în infern*, 1886, apoi într-o manieră ușor de descifrat și de o grație adorabilă în *Proiectul de capelă ce urmează a fi închinată sfinților Petru și Pavel*, 1897. Uneori arabescul fluid și foarte ornamental cuprinde tot desenul, ca de exemplu în *Hristos mort vegheat de îngeri*, 1886, la care se referă Libby Tannenbaum când vorbește despre un simbolism liniar, anticipînd Arta nouă din decada următoare²⁶. Maniera de *cloisonné* a desenului te duce cu gîndul la motivele folosite de Henry van de Velde în tapiserie (Zürich, Muzeul de arte decorative). 72

Există ceva din tehnica stampelor, izolarea figurilor prin raportare la fond în opoziție cu efectele de legătură datorate clarobscurului și radiațiilor luminoase pornind dintr-un focar unic. Uneori flăcări, nori, stindarde, păr despletit, tatuaje, participă la arabesc, ca în *Hristos în infern*, 1891, ciudat Hristos asiatic cu aureolă trilobată. Grafia aceasta în tirbușon și spirală nu vine ea oare în filiație directă din decorul porțelanurilor chinezești și japoneze? Profesorul De Maeyer dă un răspuns afirmativ²⁷ și subliniază prezența printre planșele de schițe din Muzeul din Anvers a unor copii după stampe japoneze și a unor desene după vase de ceramică chinezești. Se referă la cele cincisprezece desene în manieră chinezească clasate sub nr. 2709 în inventarul Muzeului din Anvers. Am putea regropa cu ușurință și alte desene cu același filon de inspirație. Printre ele *Venus cu scoica*, 1899, prezentînd sub scoică un dragon chinez și, jur împrejurul zeiței, un decor luat de pe un vas chinezesc, integrat unei arhitecturi gotice și, sursă încă mai directă, mica capodoperă *Vasul de porțelan chinezesc* decorat cu personaje, datat 1894, din fosta colecție Van Cutsem. Camille Mauclair²⁸ recunoștea o influență a artei japoneze și în special a lui Hokusai în *Vrăjitori duși de o pală de vînt*, și mai cu seamă în *Visul urît*. Să notăm că Ensor chiar menționează „tonurile minunate ale obiectelor fine chinezești” pe care le-a văzut în magazinul părinților săi²⁹ și că îl descrie pe Van Gogh drept „foarte chinez, sinuos ca un vechi vas de porțelan oriental și mare admirator al crepoanelor viu colorate”³⁰. Din 1880 în pictură abundă motivele chinezești sau japoneze. Să privim încă o dată superba *Natură moartă cu evantaie și porțelanuri chinezești*, 1880, înfrumusețată de inimitabilul acord de roz și albastru într-o ambianță de griuri delicate, desenul din colecția J. Rousseau, *Cabinet japonez*, 1880, *Himera*, 1888, acvaforte populată de mici monștri

În stil japonez, *Schelet privind chinezării*, 1885, o confirmare a faptului că Ensor cunoștea picturile pe rulou, *Diavoli Dzitts și Hihahox...* desen citat deja, care cufundă într-un clar-obscur rembrandtian o dezordine de motive de pe porțelanuri, fondul cețos atît de asemănător unui peisaj Sung din *Proiectul de capelă închinată sfinților Petru și Pavel*, 1897 și, în sfîrșit, desenul *Ensor și demonii*, 1888, după care Ensor va trage coperta publicației *La Plume*, 1899, ca și afișul pentru Salonul celor o sută, 1898, veritabil repertuar de grimase și deformări în stil japonez.

ENSOR, BRUEGEL ȘI CALLOT

Motivele ornamentale nu formează întotdeauna împletituri; uneori sînt distribuite în spațiu într-o manieră ce amintește compoziția *Jocuri de copii*, a lui Bruegel cel Bătrîn. De notat dealtminteri că gravura în acvaforte *Diavoli cotonogind îngeri și arhangheli*, 1888, intitulată și *Lupta demonilor*, își are originea în *Căderea îngerilor răzvrățiți* a lui Bruegel, că *Execuția*, 1893, este și ea inspirată de Bruegel. Această dispersie savant reglată se remarcă și în *Bătălia pintenilor de aur*, 1891, în *Soldățoi penitenți într-o catedrală*, 1893, și în *Clovni albi și roșii*, 1890, toate dominate de nori cu contur sinuos — din nou foarte asemănătoare unui crepon japonez — atît de îndepărtate de acei nori grei, tumultuoși, figurînd suflul lui Dumnezeu, ușor de observat în *Adam și Eva izgoșiți din paradis*, 1887, operă citată deja. Această viermuială de mici personaje în mișcare, asemănătoare unor scînteii, îl evocă de asemenea pe Callot. Libby Tannenbaum a comparat dealtfel unele din gravurile lui Callot cu desenul *Tribulațiile sfîntului Anton*, 1887, și cu gravura în acvaforte *Răzbunarea lui Hop Frog*, 1898³¹. Comparația s-ar putea extinde la *Triumf roman*, desen în creion colorat, de prin 1889, și la *Deruta mercenarilor*, desen, 1892.

Uneori, diferitele tipuri de grafism ensorian sînt reunite într-o sinteză magistrală. De pildă admirabilul desen, valorificat prin culoare, *Greva*, 1888. Găsim aici formele închise, hașurate cu negru ale jandarmilor, țepeni ca niște păpuși de lemn; fețele lunare, ușor umbrite, ale actorilor principali, în care grotescul se umanizează, la fel ca pe figurile din *Adorația păstorilor* a lui Bruegel; ra cursiul spiritual al unui jandarm prăbușit; desenul înțepenit al măștilor refugiate la balcoanele celor două hanuri așezate față în față, agitînd zdrăngănelele în formă de ciocuri de pasăre sau vomitînd un torent de peștișori. Dominînd scena, la fel cum purgatoriul domina *Judecățile de apoi* de altădată, se întinde o zonă vastă, frămîntată și confuză, de flamuri desfășurate, printre care trec apariții asemănătoare unor chipuri ale lui Buda, flamuri împărțite în panglici lungi amestecate cu tentaculele întinse ale caracatițelor fluturînd în vîrf de sulii. Ciudate caracatițe, căci se aseamănă cu unele schelete. Registrul acesta unde domnește fantasticul reprezintă totuși registrul vieții, căci toată scena care ocupă partea inferioară a compoziției este o scenă de bîlci cu caracter clovnesc, și cele două hanuri, dispuse ca niște culise laterale, subliniază împrumutul luat de compoziție de la scenografie, împrumuturi de altfel frecvente. Trebuie oare să vedem în această scenă o amintire istorică a insurecției din 24 august 1887? Trebuie oare să recunoaștem, așa cum face Dr. Piron, imaginea lui Ensor în personajul central al răzvrătitudinii, care-și dezvelește pîn-tecul, și să căutăm o interpretare psihanalistă în chipiul înalt al jandarmilor, interpretare confirmată de firma birtului din dreapta: „In de zeevogel“*? În acest caz cum se explică

firma din stînga: „Het luizengevecht“*, care reduce evenimentul local și rebeliunea politică la dimensiunile unei bătălii între păduchi ? Motivul de inspirație pare mai complex, așa cum vom vedea mai tîrziu. Grafia ascuțită, trăsătura neliniștită și febrilă, linia frîntă, plină de intenții contradictorii, se impune și în pictura lui Ensor. Am putea crede că este o reacție împotriva diluării atmosferice din studiile de lumină, reacție servită de practicarea procedeului acvaforte care degajează atotputernicia liniei. Dar curînd vom nota o scădere a calității, datorată unei uscăciuni a liniei și culorii. Suplețea pensulei dispare încetul cu încetul. Îi urmează mai tîrziu o factură pufoasă și moale, deloc înșelătoare. Bazîndu-se pe psihanaliză, Dr. Piron consideră că la treizeci și trei de ani, adică în 1893, Ensor este un om sfîrșit. René Lyr, care i-a fost un prieten entuziast dar lucid, declară : ostendezul a reînnoit pictura. O știe din 1910 ; adică de cînd n-a mai pictat³². Pare mai veridic să situăm între aceste două date un declin progresiv a cărui explicație ține mai curînd de domeniul medicului decît de cel al criticului. Fecunditatea prodigioasă a anilor tineri face loc unei productivități reduse începînd cu 1894, aproape nulă în 1897 și în 1901³³. Ar fi totuși profund nedrept să neglijăm operele a căror calitate picturală nu este cu nimic mai prejos față de cea de altădată. *Peștii*, 1895, *Flori în vas chinezesc*, 1896, dovedesc o suplețe a grafiei, o căldură și o armonie a tușei, o prospețime de ton ce încîntă privirea. Obiectele sînt distribuite cu dragoste în spațiu și mîngîiate de lumină. Bucuria de a picta se citește în factura somptuoasă a fondului care dematerializează aceste naturi moarte, le smulge dintr-un context banal și le cufundă în lumea visului. Pe rotun-

* La lupta păduchilor (N. tr.).

jimea unui vas chinezesc, un dragon ciudat, asemănător unei alegorii a morții la pîndă printre flori, este singurul care amintește spiritul neliniștit al lui Ensor. Cît despre *Portretul pictorului înconjurat de măști*, 1899, asupra căruia vom reveni, el trebuie să ia loc printre capodoperele artistului, chiar în cea mai severă selecție. Este adevărat însă că asemenea reușite au devenit rare. Parcă i-ar fi silă lui Ensor să-și desfășoare extraordinarele sale daruri de pictor, ca și cum insultătorul adevăr pe care înțelege să-l servească nu ar putea fi slujit decît printr-o tehnică despuiată de orice atracție. O agresivitate încă mai insultătoare pune stăpînire pe el. Este noua fază de o bufonerie uluitoare relevată de O. Uzanne³⁴, „cu caricaturizări obositoare prin intensitate și urîțenie“. Judecători, medici, jandarmi, critici de artă sînt vedetele tablourilor de format mic, caracterizate de o grafie înțepenită și o simplificare a paletelor aproape neplăcută. Stau mărturie *Judecătorii cei buni*, 1891, *Doctorii proști*, acvaforte colorată, 1895, *Chermesa cu caltaboși*, 1901 și chiar *Bucătarii periculoși*, 1896, mai spiritual și mai suplu decît cele citate mai înainte. Mai tîrziu înăsprirea caricaturală și compartimentarea figurilor devin și mai vizibile : *Penitenții din Furnes*, 1913, *Procesiunea Sfintei Godelieve*, 1932. Deja în decembrie 1898, Eugène Demolder îi semnala lui Ensor că parizienii nu-i gustă deloc caricaturile³⁵. Dar fără îndoială pictorul găsea în aceste șarje o calmare și un soi de dedublare eliberatoare. Altfel nu s-ar putea explica ciudata și barbara suită de desene în creioane colorate, intitulată *Viața lui Hristos*, care se eșalonează din 1910 pînă în 1916 și care au fost reproduse în litografii de către Giroux în 1921. Caracterul grosolan al deformării, prezent în unele din ele, în mod special în *Isus printre învățați*, care-i va inspira lui Ensor în 1920 o pînză la fel de derutantă, atinge expresionis-

mul unui bolnav mintal. Cu toate acestea, nici un moment nu există o veritabilă unitate stilistică. În unele naturi moarte și, de exemplu, în cele legate de tema *Camera mea preferată*, 1892, gestul pensulei mai mimează încă cu duioșie ușoara trecere a luminii peste obiectele îndrăgite. În 1900, *Schelete în atelier* ne oferă din nou o grafie incisivă, strânsă, puțin mai apăsată decât mai înainte, dar dinamică. Aici apare un dublu caracter ce se va accentua tot mai mult de-a lungul anilor: dispersia și compartimentarea. Fiecare accesoriu reprezintă o formă ornamentală închisă; la fel, fiecare culoare este o pată izolată. Tusele, care prin textura lor, confereau altădată obiectelor o moliciune a materiei picturale și le învăluiau în lumină, acționează în prezent printr-o împrăștiere dezordonată, par a fi niște jucării în mâinile unui copil neastîmpărat, într-o cameră de joc devastată. Delimitarea obiectelor, reduse în mod clar la porțiunea lor de spațiu, închise în ele însele, sub o lumină dură, este una din trăsăturile distinctive ale facturii tardive care precede efuziunile de roz din epoca mare. În delimitarea formelor și juxtapunerea lor Ensor aduce minuțiozitatea unui pictor naiv și preocupările unui mozaicar. Scoicile, vasele, fructele, chinezăriile îi furnizează un repertoriu de motive ornamentale confruntate, alipite, dar despărțite și perfid, disparate.

În *Natură moartă cu chinezării*, 1907, la fel ca și în *Scoici și pești*, 1898, în *Natură moartă cu fructe*, de prin 1910, reluată în *Fructe mici*, 1889, în *Natură moartă cu varză*, 1921, sau *Chinezării cu măști*, 1929, Ensor buchisește formele una câte una, ca pe niște silabe.

GRAVURI POPULARE ȘI BALETE ROZ

Trebuie să recunoaștem oare în această opțiune o influență a gustului pentru așa-numitele „images d'Epinal“ manifestat de cititorii periodicii „L'Ymagier“, publicat de Jarry și 78

Rémy de Gourmont? Presa reacționară face ironii la adresa pictorilor dornici să creeze o școală nouă; cea a Infantiliștilor, a căror sursă de inspirație sînt tocmai pozele populare, cărțile de joc, „ilustrațiile Bibliei făcute de călugări cumsecade care nu știau să deseneze“. Un reprezentant al sus-numitei școli proslăvește chiar „obiectele de cult aduse de coloniști din Congo“³⁶ Exemplul cel mai izbutit al acestei naivități, fie că este prefăcută și exploatată deci cu malițiozitate, fie dezvoltată tardiv și, în acest caz, semn al unui veritabil regres, nu este altul decît *Ensor la harmonium*, 1933. Opera este pătrunsă de o stîngăcie fermecătoare comparabilă cu cea a versurilor lui Max Elskamp. Imensa desfășurare colorată a *Intrării lui Hristos* zdrobește fragila construcție alcătuită din bătrîn în fața instrumentului său, pernele de mătase și scoica cea mare. Ramura înflorită pe care Ensor o ține pe genunchi cu o mînă slăbită este neîndoios o aluzie ironică la ramura de palmier a martirului. În același timp capul bătrînului apare printre măștile cortegiului, confundîndu-se cu ele — idee reluată fără îndoială din *Pictor printre măști*, 1899. În plus, albastrul și roșul care înveșmîntă personajul servesc drept legătură între cele două zone. Ambiguitatea compoziției este și mai crudă decît cea a multor pictori contemporani cu intenții deliberat contradictorii și tulburi. Într-adevăr, ea pune în discuție, nu o formă a societății, ci enigma personalității umane, enigmă pare-se veșnică.

Reprezentări ale unor opere mai vechi valorifică, în același fel ca *Intrarea lui Hristos*, diferite naturi moarte, jucînd dublul rol de „in memoriam“ și de talismane. În acest sens, *Azalee*, de prin 1900, preia *Fecioara consolatoare* din 1904, și *Acordul albastru*, de prin 1905, se împodobește cu *Patinatori*. Dimpotrivă, se întîmplă și ca într-o natură moartă, chiar tardivă, un accesoriu neașteptat să introducă un element iconografic nou, plin de forță și ciu-

dăţenie. Astfel ne apare, alături de obisnuitele accesorii, gheata grosolană din *Natură moartă cu bocanc*, 1917, deformată ca una din ghetetele lui Van Gogh, dar de culoare albastră şi în care este înfiptă o maliţioasă garoafă; şi din nou în *Natură moartă cu crini japonezi*, nedatată. Suita „baletelor roz“, înlănţuire de trupuri goale grăsuţe, cu carnaţie flască este, vai! aproape senilă. Renoir este sursa de inspiraţie a acestor creveţi umani, dar un Renoir mult degradat. Gîndul ne duce şi la *Satanicele* lui Rops. Latura erotico-sadica a unor asemenea reprezentări apare într-o compoziţie în creioane colorate *Uciderea pruncilor*, 1916, ca şi în *Scoici şi moluşte*, 1925, natură moartă dominată de un dans al vrăjitoarelor în văzduh, figurind o miraculoasă, dar derizorie, înălţare la ceruri.

Mereu contradictoriu, între 1910 şi 1920 Ensor pictează de asemenea cîteva pinze în culori vesele — roz, verde viu, galben — cu forme într-o singură tentă, închise în contururi foarte precise şi destul de dure, cum ar fi *Baletul fantastic*, 1918, lucrare spirituală şi decorativă.

TEHNICI

Trebuie să abordăm şi problema tehnicilor folosite de Ensor. Şi aici pictorul apare divers, versatil, dar de o inventivitate prodigioasă. Oare nu i-a scris el lui Florent Fels; „Resping orice manieră, metodă sau modeleu şi măsoară sau jumătate de măsură, precepte obligatorii... Toate regulile, toate canoanele artei împrăştiă moarte, ca şi tunurile, fraţii lor cu gură de bronz“^{*37}. Nu numai că a folosit toate tehnicile: pictura în ulei, desenul în cărbune sau creion conté, acuarela, guaşa, creionul colorat, gravura în acvaforte şi cu dălţiţa, litografia —

* Joc de cuvinte: în limba franceză *canon* — regulă, tun (N. tr.).

dar a amestecat aceste tehnici cu o îndrăzneală uluitoare. În panoul de mici dimensiuni, *Omul durerilor*, 1891, unele trăsături sînt săpate cu dălțița în împăstările neregulate. Desenul mare reprezentînd *Intrarea lui Hristos în Ierusalim*, 1885, comportă un colaj. În *Intrarea lui Hristos în Bruxelles*, 1888, Ensor pare să fi amestecat în culoare materiale eteroclite, căci numai culoarea de ulei nu-i mai ajunge. În 1950, adică înainte de restaurarea tabloului, pictorul Anto-Carte declară într-un raport adresat direcției Muzeelor regale: „Execuția propriu-zisă și maniera sînt surprinzătoare. Găsim aici toate tehnicile, de la transparența lacului subțire pînă la cele mai groase straturi de pastă. În partea de jos a tabloului, în dreapta (lîngă ramă), se află un cap desenat cu cărbune. Or, cărbunele, fiind cenușă de lemn (deci sodă), atacă întotdeauna într-o oarecare măsură culorile puse deasupra. Alte capete (sau părți din fond, veșminte, accesorii etc...) sînt pictate în aglomerări neregulate de pastă mergînd pînă la un fel de tencuială groasă. Unele părți (capete, măști) sînt acoperite cu o pastă omogenă de consistența cerii de sigiliu și te face să te gîndești la cuvertura roșie din tabloul lui Van Gogh, *Camera galbenă*. Altele prezintă suprafețe neregulate de pastă, mergînd de la simplul lac subțire la o împăstare propriu-zisă...” Ca suport folosește pînza, lemnul, hîrtia, cartonul, cînd disprețuindu-l, cînd ținînd seama de calitățile tactile pe care le favorizează. În tabloul *Varza*, 1880, se observă în culoare urmele unei alte pînze care a stat lipită de pasta încă moale. Să fie semnul neglijenței unui artist într-un atelier devenit prea strîmt, obligat să îngrămădească pînzele înainte de a fi uscate? Întîmplare? Da, fără îndoială, dar o întîmplare respectată ca atare, căci i-ar fi fost ușor să mascheze aceste urme. Cu Ensor trebuie să te aștepți la orice. Folosește cuțitul ca pe o pensulă din cele mai fine. Poate că pentru

Intrarea lui Hristos să fi folosit într-adevăr o mistrie de zidar. Pe vremea aceea se spunea despre pictura lui Vogels că este „făcută cu mistria“. Era o aluzie peiorativă la meseria de zugrav pe care o practicasese Vogels, în ideea că în felul acesta pictorul este trimis înapoi pe treapta inferioară a scării sociale. Disprețul burghez îl plasa pe Vogels printre neciopliții care la masa oamenilor din înalta societate se uită la tacîmurile de argint și se întreabă ce să facă cu ele. Ensor se servea de tacîmuri de argint, dar nu ezita să mînuiască mistria cînd era nevoie.

În sfîrșit, operele lucrate din nou, scoase în evidență de profesorul M. D. Maeyer, pun o problemă de stil, legată și ea de subiectivitatea artistului. Într-adevăr, ele sînt nu numai reluate, dar metamorfozate prin adăugiri posterioare care le modifică spiritul. *Schelet privind chinezării*, 1885, era un portret al tatălui lui Ensor, peste care a fost pictat un craniu. *Hristos și omul șchiop*, 1879, desen în clar-obscur, reluat și completat în guașe, a fost și el deviat de la sensul inițial și travestit. Măștile din partea dreaptă, ciudatele penaje de pe capetele personajelor, introduse posterior, trădează un cinism insultător din cele mai stranii: ideea nu este alta decît „Pune pe foc ce ai adorat“. Ar putea fi ilustrată cu imaginea lui Ensor înălțîndu-și propriul rug.

Vedem prin urmare că opera ensoriană nu oferă nici o unitate de stil și nici perioade clar delimitate. Dar există desigur o unitate a persoanei, alături de modificarea acestei persoane de-a lungul anilor. În ce măsură versatilitatea a fost determinată de subiect, în ce măsură subiectul dezvăluie dispoziția pictorului sau fixează un punct de reper în evoluția sa? Tocmai această formă atît de personală de simbolism vom încerca să o analizăm.

SATIRA POLITICĂ ȘI SOCIALĂ

Chiar și un geniu de talia lui Ensor, ducînd o viață izolată ca a lui, își are explicația în contextul unei epoci și găsește referințe în jurul lui. Marile teme ensorierne pot fi analizate prin raportarea la personaj, la subiectivitatea sa exacerbată, dar în același timp și prin raportarea la evenimente, la gustul epocii, și chiar la modă. Nu s-a subliniat poate îndeajuns strînsa legătură dintre operele sale și evoluția politică și socială din ultimul sfert al veacului al XIX-lea. *Greva*, 1888, admirabil desen în creioane colorate deja menționat, desenul intitulat *Jandarmii*, de prin 1892, și pictura de mici dimensiuni *Jandarmii*, 1892, model pentru o acvaforte cu subtitlu „amintirea unei greve la Ostende”, trădează adîncă tulburare resimțită de Ensor în timpul insurecției din august 1887, în cursul căreia Jandarmii au deschis focul asupra pescarilor din Ostende¹. Cu toate că regele Leopold II părăsise în grabă vila sa din Ostende, crezîndu-se în pericol, și tribunalele pronunțaseră, în februarie 1888, sentințe foarte severe împotriva pescarilor, gazetele burgheze n-au făcut decît aluzii discrete la acest eveniment² și au încercat să-l mușamalizeze pentru că mirosea a

3 anarhie. Publicația ilustrată „Le Globe” care

avea rolul unui „Match“ din zilele noastre nu i-a consacrat decît trei ilustrații, în timp ce regina plajelor ocupa numeroase pagini, arătîndu-și nu numai monumentele în stil leopoldian, dar și folclorul³. Dimpotrivă, cercurile anarhiste și socialiste au scos în evidență morții — doi în prima zi, apoi un al treilea. A fost distribuit un manifest socialist — unul din primele de acest fel — invitînd pe pescari să se unească, așa cum făcuseră țesătorii din Gand. Georges Eeckhoud, scriitor cunoscut tocmai pentru simpatiiile sale anarhiste, a relatat faptele într-o nuvelă, *Burch-Mitsu*, publicată simultan în 1892 în mai multe periodice⁴. Un pictor amator, un anume Charles Wildt, a executat, poate după ilustrația apărută în periodicul ilustrat „Le Globe“, un tablou reprezentînd garda civilă trăgînd asupra pescarilor, tablou al cărui succes a fost atît de mare, încît artistul a vîndut familiilor ostendeze din port⁵ mai multe replici, pe bani puțini și o sticlă de rachiu de ienupăr. Schița semnalată mai sus copiază în mod ciudat această imagine populară. Ce s-a întîmplat în realitate? Printre pescarii din Ostende domnea o stare de spirit foarte înfierbîntată din pricina concurenței englezilor și francezilor care-și vindeau produsele scutiți fiind de taxe și cărora angrosiștii le acordau preferință. Pescarii englezi de scrumbii făceau greutăți celorlalte vase prin așezarea plaselor ce împiedicau trecerea. Pentru a-și apăra drepturile, cei din Ostende tăiau plasele pescarilor englezi cu ajutorul unui instrument prohibit denumit de englezi „Belgian devil“ (Diavol belgian). La 22 august, criza pînă atunci latentă, a izbucnit pe față. Pescarii din Ostende au pus mîna pe vasele englezești și au încercat să împiedice descărcarea peștelui; apoi s-au întors împotriva unui angrosist. Nu erau de față decît șase agenți de poliție și doi jandarmi; slab înarmați și speriați, au tras în mulțime omorînd doi oameni. După-amiază a

fost mobilizată garda civică. Începînd de a doua zi, a fost trimisă armata. Au mai fost cîteva ciocniri, apoi calmul s-a restabilit și pescarii și-au reluat lucrul.

Sînt cunoscute opiniile avansate ale lui Ensor și ale cercului pe care-l frecventa. Faptul că a luat poziție împotriva forțelor ordinii, împotriva ipocriziei bisericii — reprezentată de călugărița plîngînd lîngă victima din tablo-uașul din Ostende — ne apare deci ca un fapt normal. Dar reacțiile lui Ensor sînt întotdeauna contradictorii. Doctorul Piron n-a ezitat să vadă în chipiul înalt al jandarmilor un simbol falic⁶ și, de fapt, acest chipiu de o formă specială apare adesea tratat cu complezență. Îl regăsim în seria de desene consacrate lui *Napoleon pe cîmpul de luptă de la Waterloo, 1889—1891*, inspirate poate de tema înfrîngerii.

În plus, Ensor este un fiu al Angliei și nu uită asta niciodată. S-a simțit oare amenințat de răzbumarea populară? Relatările epocii au insistat într-adevăr asupra prejudiciului cauzat de scrumbia englezească pescarilor belgieni. Iată dar că ne apare sub altă lumină micul panou *Schelete disputîndu-și o scrumbie afumată, 1891*, în care pînă în prezent nu vedeam decît un joc de cuvinte pornit de la Art-Ensor*. Ca și artiștii de astăzi, Ensor cîntă pe mai multe registre. Egocentrist înverșunat, raportează întotdeauna totul la persoana lui. El este peștele străin, Ensor englezul, emigratul pe viață într-o țară ostilă.

Să ne amintim și că în 1890 își intitulează un desen *Burghezi indignați fluierîndu-l pe Wagner în 1880*. Satiră la adresa burgheziei? Poate. Expresie a admirației lui Ensor pentru Wagner? Fără îndoială. Dar trebuie să adăugăm că cercurile intelectuale anarhizante își procuraseră eseul lui Wagner intitulat *Arta și*

85 * *Art-Ensor* și *hareng-sour* (scrumbie) se pronunță la fel (N. tr.).

revoluția, 1849, în care Wagner scria : „Ipocrizia este trăsătura cea mai izbitoare, fizionomia caracteristică tuturor secolelor creștine pînă în zilele noastre, și acest viciu s-a dovedit a fi tot mai puternic și mai nerușinat pe măsură ce omenirea extrăgea din nesecatul ei izvor interior, în ciuda creștinismului, o prospețime nouă și devenea aptă să-și soluționeze adevăratele probleme“⁷. Nu este acesta un pasaj pe care pictorul măștilor l-ar putea semna ? Geniul creator al lui Wagner era nu numai neapreciat, ca și cel al lui Ensor, dar în plus amîndoi erau frați întru revoltă, tovarăși.

Satira socială pe care o exprimă *Asasinatul*, acvaforte, 1888, cu călăii încoronați cu penaje înalte, *Ecorșeul*, acvaforte, 1880, *Asasinatul*, 1890, pictură în ulei, *Judecătorii cei buni*, 1891, cu inscripția sa de celebră amintire „Jos curcanii“, sau și mai mult *Execuția*, 1893, *Schelete disputîndu-și un spînzurat*, 1891, capătă poate un alt înțeles după citirea micilor foi anarhiste⁸, fără a mai vorbi de toate revistele de avangardă, colorate în roșu și negru. Să notăm că în aprilie 1890, chiar atunci, „La misère“, organ anarhist bilunar, publică „Tribulațiile unui judecător“, referindu-se la un proces anarhist judecat de tribunalele din Bruxelles. Curioasă coincidență.

ENSOR – RĂSTIGNITUL

„La Plume“, al cărui număr special consacrat lui Ensor îl cunoaștem, era de asemenea un mărunț periodic anarhizant și simbolist în același timp. Cu cîțiva ani mai devreme, un oarecare Théodore Jean publicase aici un poem în formă de triptic. În chip ciudat, primul panou, *Masacrul*, te duce cu gîndul la acea acvaforte intitulată *Ingerul exterminator*, 1889, și ea cu trimitere la *Triumful morții*, al lui Bruegel⁹. Al doilea panou poartă titlul Răs-

tignitul. „Un Hristos este neapreciat, veșnic răstignit“... De data aceasta legătura este limpede: Hristos este anarhistul tip, or Hristos în opera ensoriană îl personifică pe Ensor însuși¹⁰. *Calvarul*, 1886, desen expus la cercul celor XX în 1891, atestă în mod absolut convingător această identificare. Numele lui Ensor este înscris deasupra crucii. O banderolă cu numele criticului Fétis este fixată pe lancea care-l înțepă între coaste pe cel răstignit. Monograma XX apare pe spatele unuia din spectatori. Poate că nu este decît o parodie a înspăimîntătorului desen, *Hristos în agonie sau Satana și legiunile fantastice chinuind răstignitul*, 1886. Aici actorii dramei sînt în cea mai mare parte schelete — idee reluată și sistematizată de Paul Delvaux în mai multe lucrări magistrale. Un vampir scheletizat, agățat de trupul lui Hristos, îi sugă sîngele; un altul cocoțat pe cruce îi scoate ochii. Scheletul mic înaripat, care nu reprezintă o inovație iconografică în sine, pare a fi la Ensor amintirea uriașei păsări negre din copilărie, așa cum o indică mai limpede moartea înaripată din desenul de la Anvers, *Triumful morții*, 1887, și din acea acvaforte slujind de frontispiciu albumului *Păcatele capitale*, 1904. Toată seria desenelor *Aureolele lui Hristos* sau *Sensibilitățile luminii* constituie o proiectare a personalității lui Ensor în cea a lui Hristos. *Intrarea lui Hristos în Ierusalim*, 1885, evidențiază din nou monograma celor XX, în timp ce pe o fișie de stambă întinsă peste stradă stă scris „Trăiască Sociala“. Indiscutabil, nici aici nu-i vorba de o profesiune de credință, cum nu fusese nici în flamurile cu lozincile „Cîrnățari din Ierusalim“, „Mișcarea flamandă Hip Hip Hip Hurrah!“ Prin toate își face loc spiritul de zeflema. Ensor nu crede realmente în nimic altceva decît în propria-i dramă. Ce caută în mulțime, în rîndul întii al conducătorilor, un tambur-major cu chipul filosofului pozitivist Littré, discipol al

lui Auguste Comte, al cărui cap este un colaj ? În timp ce în *Isus arătat poporului*, 1885, un bărbos cu profil de medalie, spectator plin de dispreț, seamănă în același timp cu Filip al II-lea și cu Fernand Khnopff (Personajul respectiv a dispărut în gravura din 1886, *Hristos batjocorit*).

În timp ce *Aureolele* sînt lirice, pînza de mari dimensiuni, *Intrarea lui Hristos în Bruxelles, în ziua de lăsată secului din 1888* este o apoteoză a burlescului. Originea iconografică pornește de la cea a Intrărilor triumfale istorice¹¹. Compoziția, cu două culise laterale, steaguri și flamuri scandînd spațiul, amintește de *Greva*, 1888, dar cu un element nou : acea coborîre frontală a mulțimii, într-o coliziune atît de puternică, încît frontiera dintre spațiul real și spațiul pictural se șterge și în acest fel spectatorul se simte înșfăcat, aproape sufocat de valul măștilor. În acest tablou vecinul tambur-majorului purta la origine de-a curmezișul pieptului „Trăiască Anseele și Isus.“ Cuvintele acestea, o apropiere prea vădită între Hristos și ideile anarhiste — Anseele era un lider socialist — au fost acoperite cu vopsea în 1929, odată cu adevărata intrare triumfală a lui Ensor în Bruxelles — adică expoziția retrospectivă urmată de titlul de baron — dar ele rămîn vizibile în acea acvaforte din 1898, intitulată dealtfel *Intrarea lui Hristos în Bruxelles în 1899*. În plus, pe planșa gravată, cuvintele „vivisectioniștii belgieni“ și „Cei XX“ stau împreună pe aceeași fișie de pînză, fapt ce-ți dă de gîndit în ceea ce privește asociația de idei ce-a condus la această alăturare. Între desenul din 1885, pe de o parte, pînza din 1888 și gravura în acvaforte pe de alta, există o răsturnare de valori și o confuzie deliberată mergînd pînă la schimbarea titlului. Personajele care în desen au figură omenească, aici au devenit măști căci, în spatele visului lui Ensor de a fi rege la Bruxelles, se ascunde crezul său adînc : totul este o come-

die, a fi rege la fel ca și restul. Visul acesta poartă de asemenea în el, ca pe o necesitate interioară, moartea lui Ensor și această moarte este figurată de mulțime. Impresia de distrugere a individului de către o gloată lipsită de individualitate — din pricina măștilor și despersonalizării prin grimasă — se desprinde și din acea acvaforte intitulată *Catedrala*, 1886, și din desenul *Moartea urmărind turma oamenilor*, 1887. Cît despre tema orașului inaccesibil, subiacentă în diferitele *Intrări ale lui Hristos*, este mai explicită în *Ispitirea lui Hristos*, acvaforte, 1888 : un demon își așază mîna pe umărul lui Ensor-Hristos și-i arată mirajul îndepărtat — ca și în *Ocuparea unui oraș ciudat*, acvaforte, 1888. Orașul, gloria, femeia, toate trei îl resping și-l alungă pe Ensor-Hristos, devenit „arhetipul adevărului persecutat”¹². Identificarea capătă accentul cel mai tulburător în *Omul durerilor*, 1891. Grimașa feței este hidoasă, apare ca însăși masca suferinței și totuși este carne, dezvelește în loc să ascundă, iar dăltița gravorului, care a săpat acest facies, pare a fi trecut într-adevăr dincolo de obraz, în mușchiul durerii, inima omului chinuit.

Hristos va supraviețui în opera lui Ensor. Treizeci și două de desene în creioane colorate se înșiră între 1910 și 1916 ; șase în 1910, șase în 1911, cinci în 1912, patru în 1913, opt în 1914, două în 1915, unul în 1916¹³. În unele din scene, Ensor-Hristos este ușor de recunoscut. În altele, iconografia stranie ca și traiectul stereotip și deformațiile anormale ar fi de domeniul unor studii de psihiatrie. Este vorba de epoca cînd Ensor își travestește cartea de vizită¹⁴. Numele și profesia, „artist-pictor”, sînt plasate într-un sicriu purtat de patru umbre chinezești ; o a cincea umbră, în fața sicriului, se înclină într-un salut adînc ; o a șasea umbră, a lui Ensor, merge în urma sicriului cu capul plecat. Ensor-pictorul a

murit ; el o știe. Potrivit părerii lui H. Piron¹⁵ forța creatoare și sexuală a lui Ensor s-a stins pe cînd Ensor avea treizeci și trei de ani, vîrsta lui Hristos. Bineînțeles, acest raționament este exagerat și numeroase lucrări îl înfirmă, dar chiar Ensor însuși s-a putut crede învins. Acest crochiu în stil de butadă ar fi deci un fel de autobiografie și mărturisirea unei capitulări exprimată clar de poziția pensulei falus în *Fecioara consolatoare*, 1892, anunțată deja de *Portret cu șevalet*, 1890, unde, efectiv, putem vedea o confruntare între neputința pictorului și visul neterminat, Hristos într-un nimb de lumină, de pe pînza aflată pe șevalet.

„CHERMESA TRISTĂ”

Criza aceasta de identitate, dedublarea aceasta se exprimă și prin importanța crescîndă a măștii. Într-adevăr, Ensor trece destul de repede de la masca obiect, element de natură moartă, la masca de carnaval însoțită de un costum travestit, apoi la masca grotescă — simulacru uman — și, în cele din urmă, la masca înveliș găunos, mărturie a vidului interior.

Să-l ascultăm mai întîi pe Ensor însuși : „...înconjurat de ostilitate chiar în mijlocul celor XX și criticat peste tot fără măsură (cu toate că beneficiul cercetărilor mele se răspîndise asupra întregului grup), a început să-mi placă să pictez măști. De atunci gustul pentru mască nu mă mai părăsește... În acest fel am putut contempla în mod filosofic chipurile ipocrite, ascunse, interesate și viclene ale celor fricoși, nimicîți de evoluțiile mele disprețuitoare. Drumul era fericit ales, el impunea logic o culoare îndrăzneță și violentă, reflecta criticile interesate ale confrăților, ignoranța, reaua-credință. Incapacitatea criticilor, atacurile josnice și meschine ale foștilor imitatori au contribuit în mare măsură la menți-

nerea mea pe acest drum excepțional de lumină și libertate excesivă pe care de data asta imitatorii ideilor și stilului n-au mai îndrăznit să mă urmeze¹⁶. Declarația sa din 1911, devenită celebră, vine în sprijinul acestor efuziuni : „În sfârșit, hărțuit de cei ce mă urmau, m-am izolat bucuros în mediul solitar unde tronează masca alcătuită din violență, lumină, strălucire. Pentru mine masca înseamnă prospețime a tonului, expresie foarte ascuțită, decor somptuos, mari gesturi neașteptate, mișcări dezordonate, neastîmpăr plin de încîntare¹⁷. Își întregește gîndul în 1928 : „Merită să le vezi, măștile, sub imensitatea cerului nostru opalin, cînd evoluează mînjite în culori țipătoare, mizerabile, cu spinarea aplecată, jalnice prin ploaie, ce debandadă lamentabilă, personaje înspăimîntate, obraznice și timide în același timp, grohăind și chelălăind, glasuri pițigăiate de falset sau de trîmbițe dezlănțuite, capete de animale macabre, bucurii iritate, gesturi neașteptate, nestăpînite, de animale excitate. O omenire dezgustătoare, dar cît de plină de mișcare sub boarfele irizate de paietele smulse de pe masca lunii. Am văzut atunci lucrurile în mare și sufletul mi-a vibrat și oasele mi-au tremurat și am ghicit enormitatea deformărilor și am devansat spiritul modern, o lume nouă s-a conturat¹⁸. Considerarea acestei a doua explicații ca un comentariu „a posteriori“, făcut în lumina expresionismului, al cărui precursor realmente este Ensor, nu înseamnă o diminuare a artistului. În orele sale de geniu, el însuși nu știa probabil de ce picta măști. Prietenul său clarvăzător, Demolder, i-a ghicit poate intențiile : „Văzîndu-se înconjurat de ostilitate și ironie — acea ironie de proastă calitate pe care obișnuitul critic belgian o lasă să cadă ca pe niște bale peste ceea ce nu pricepe, simțîndu-se părăsit chiar de unii care se inspiraseră de la el, și-a închipuit că era înconjurat de măști în mijlocul carnavalului vieții ; a început astfel să-i facă

plăcere să picteze măști și să le lanseze în public, împopoțonate în chip straniu¹⁹. Cu toate acestea măștile ensoriene au două surse de inspirație, ambele izvorâte din realitate. Prima este masca japoneză care se vindea ca bibelou în magazinul părinților săi, și cu care făcea poate negoț, soțul de scurtă durată al lui Mitche, sora lui. Aici se impune să-l cităm pe Buraud : „În măști și nu în pictură au atins japonezii cele mai înalte culmi în arta portretului, ajungând la o treaptă imposibil de imitat ca profunzime expresivă, ca subtilitate a intenției“²⁰. Cea de-a doua sursă nu este alta decât masca de carnaval, parodie a viciilor omenești, cu care spectatorul devine complice. Caracterul ei distinctiv este grimasa. Buraud a subliniat că acest tip de mască exercită un efect de hipnoză, potolește scrupulele, îi antrenează pe cei nehotărâți „pune în mișcare orgia, care adună laolaltă poftele și potolirea lor“. După părerea lui, masca aceasta grotescă aduce „o dedublare mintuitoare“²¹ „căci dezarmează tot ce este mai primejdios în noi prin cultul ironic pe care i-l consacră și prin omagiul bufon pe care i-l acordă. Dar curînd o predispoziție naturală antrenează masca spre demoniac. De la cea care provoacă risul și eliberează, se trece la cea care înspăimîntă. Din acel moment repulsia comunicată de mască devine „pur negativă și distrugătoare. Ea nu suscită la cel pe care-l captivează un caracter magic și supraomenesc, ca la omul de culoare, pentru care ea devine ...un instrument de putere și metamorfoză. Expresie a ironiei și răutății absolute, această repulsie își găsește în ea însăși sfîrșitul lamentabil : nebunie sau disperare“²². Evoluția aceasta a măștii, Ensor pare să o fi trăit din plin.

Să mai observăm și că în fond nu se vorbește decât de mască, omițîndu-se faptul că personajele acestea sînt adesea mai mult marionete decât măști. Să nu fi cunoscut Ensor, în zilele petrecute la Bruxelles, marionetele 92

celebrului Toone ? Un desen, *Marionete și casă*, 1886, ne îndreptățește să o credem.

Oricum ar fi, pentru a avea acces în universul ensorian, nimic mai potrivit decât să prezentăm, în ordine cronologică, principalele lucrări din această categorie, excluzînd, pe cît posibil, pe cele care au fost lucrate din nou mai tîrziu : 1883, *Măștile scandalizate*. „Încă o tranșă de viață realistă“ spune M. De Mayer²³. Personal, eu am crezut întotdeauna că citesc aici dimensiunea proprie a neliniștii metafizice. Dar să admitem că *tête-à-tête*-ul macabru a putut fi sugerat de un fapt real. În 1886, *Catedrala*, acvaforte ; obrazul omnesc este la un pas de mască dar aderă încă la o ființă carnală. 1887, *Ispitirea Sfîntului Anton*, desen, dominat de un Hristos în genul lui Gérard David, fremătînd de monștri și demoni, veritabilă trecere spre lumea cealaltă, căci masca vie se dezvoltă aici pornind de la figuri apoplectice, hidoase. În 1889, *Bătrîna cu măști*, trebuia să fie portretul mamei frizerului lui Ensor, executat la comandă pentru onorariul de 400 de franci ; tabloul a fost refuzat și, ca urmare, Ensor a ținut să-l păstreze pe peretele camerei sale preferate și nu s-a despărțit de el decît mai tîrziu. Aici, masca apare cu tot rafinamentul ei ornamental, sclipirea colorată, cruzimea răzbu-nătoare, melancolia ei. Tot din 1889, *Mirarea măștii Wouse* ar reprezenta-o, dacă e să credem legenda, pe încăpățînata bunică a lui Ensor, în travesti, foarte surprinsă de a se găsi în prezența unor marionete fără vlagă, dar înfricoșător de vii. În 1890, *Intriga* : s-a subliniat adesea cu ironie faptul că masca feminină purta un buchet de mireasă, în timp ce tovarășul ei avea ochii ciudat alungiți și un figurant înălța o păpușă japoneză. Să fi falsificat pictorul data, tocmai pentru a dezminți orice aluzie la fapte reale, căsătoria surorii lui cu negustorul chinez petrecîndu-se abia în 1892 ? Lucrul pare probabil, căci legă-

tura este prea evidentă și nu i se cunoaște lui Ensor darul de prezicător. Oricum ar fi, comedia umană izbucnește cu o cruzime aproape intolerabilă. Prin comparație, *Măștile ciudate*, 1892, sînt scutite de orice anecdotic, libere să întruchipeze ridicolele pasiuni ome-nești, dar și să furnizeze un pretext inexprimabilelor încîntări ale culorii și jocurilor unei caligrafii picturale strălucitoare și complicate. În 1899, *Portretul pictorului înconjurat de măști*, el însuși o mască, centrul unui buchet înveninat, aduce prin forța și strălucirea sa o dezmințire formală a teoriilor potrivit cărora geniul lui Ensor s-ar fi stins în 1893. Și, pentru a termina această trecere în revistă, să reținem una din lucrările din epoca cea mare, *Ensor cu paleta sau Portretul meu cu măști*, 1936, pictură în care Doctorul Piron ar descoperi poate, în ciuda unei facturi ezitante, un personaj redevenit sau prefăcîndu-se a fi viril.

MOARTEA LA PINDĂ

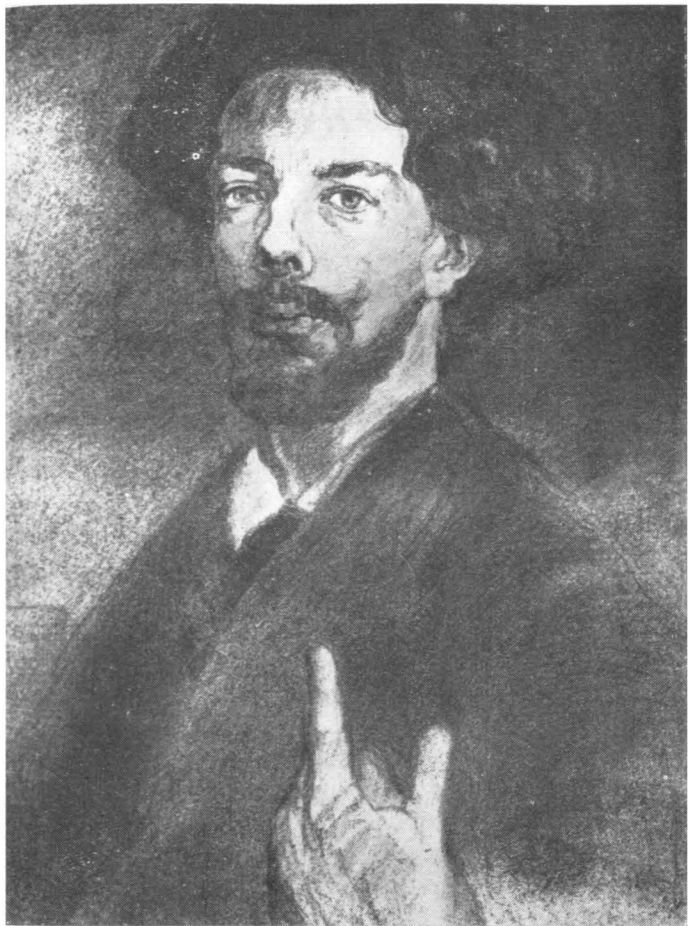
Cînd i se oferă un lăcaș, diavolul se așază la pîndă sub mască. Satanismul este la modă. Așadar Ensor își va travesti anxietățile în demoni, își va prezenta chinurile sub această formă pe jumătate caraghioasă, pe jumătate înspăimîntătoare, încă din *Diavolii Dzitts și Hihahox conducîndu-i pe Hristos în infern*, 1866, și mai ales în motivul reluat de nenumărate ori al lui Ensor *sîcîit de demoni*²⁴. Dar fie demoni, fie măști, adevărata lor față nu este alta decît Moartea. Vedem aceasta în desenul *Oglindă cu schelet* 1890 ; moartea apare într-o oglindă cu ramă ornamentată în stil rococo, elegantă ca și *Moartea la bal*, a lui Félicien Rops (Otterlo, Rijksmuseum, Kröller-Müller), anterioară cu doisprezece ani, feminizată ca și ea, schițînd același gest cu umerii, arborînd la fel ca ea o expresie de indolență sfidătoare, în timp ce în jurul oglinzii, atributele sale, măștile, își desfășoară ghir-

landa variată. „Moartea fiind o metamorfoză esențială, ea trebuie să se slujească de mască ca de un mijloc, de o mărturie²⁵. Referindu-se la Poe, Redon o indicase în *Masca morții roșii*, expusă la cei XX în 1884. Astfel legătura măști-păcate-moarte ieșea la iveală cu putere la Ensor începînd cu *Jucătorii*, desen din 1883, și pînă la suita *Păcatele capitale*, una din cele mai bune creații tardive. Aici, masca aderă din nou la obraz, ia din nou întrupare carnală; este „sinteza naivă a două contrarii foarte apropiate: disimularea și simularea“²⁶, dar rămîne acel nod ambiguu în care risul se amestecă cu spaima, ceea ce Bachelard numește „dialectica morții și a vieții“.

Cum ar fi putut Ensor să nu fie sensibil la această dialectică? Subsolul din împrejurimi este plin de schelete de pe urma asediului orașului Ostende care a lăsat, potrivit cronicii, mai mult de 130.000 de morți. Orașul întinzîndu-se neconținut, scoaterea la lumină a oaselor, bine conservate în nisip, era un fapt banal. În iunie 1969 au mai fost găsite încă două schelete în bulevardul Charles Janssen. Ensor povestea că în copilărie a fost foarte impresionat de dezgroparea unui batalion de schelete și de ciudata familiaritate manifestată de populație față de ele²⁷. Dacă data n-a fost adăugată ulterior, primul schelet apare într-un desen ilustrînd o poveste a lui Edgar Poe, *Regele Ciumă*, 1880. Începînd cu 1886, scheletul este mereu prezent: *Hristos în agonie*, 1886, desen despre care a fost vorba mai sus, *Moartea urmărind turma de oameni*, 1887, desen, *Mobila bîntuită de duhuri*, 1888, acvaforte asemănătoare cu tabloul distrus avînd același titlu, *Schelet privind chinezării*, 1885, refăcut pe la 1888—1889, *Portretul meu scheletizat*, acvaforte, 1889, cel mai vizibil inspirat de exhumări, *Schelete vrînd să se încălzească*, 1889, avînd ca atribute paleta, vioara și lampa lui Ensor, *Măști disputîndu-și un spînzurat*, 1891,

unde scheletele travestite se înfruntă cu loviturile de mătură, de umbrele, în timp ce măștile le observă, *Pierrot și schelet în galben*, 1893, *Îngerul exterminator*, acvaforte deja citată, 1889, prima versiune după *Triumful morții* a lui Bruegel, *Măști confruntate cu moartea*, 1897, în care măștile devin figuranți în jurul morții-bibelou și, în sfârșit, *Schelete în atelier*, 1900, morman de cranii așezate pe sol, care, în ciuda subiectului, reprezintă poate unul din urcușurile lui Ensor spre viață, căci caligrafia nervoasă reduce la neputință moartea și măștile, aducându-le din nou la starea lor de obiecte. Deja, sub pensula lui Ensor pe cale de a-și supraviețui, s-a născut refugiul: *Camera mea preferată*, 1892; înfloresc din nou naturile moarte iar măștile, mai puțin îngrozitoare și mai poznașe, se grupează pentru a juca o comedie, ca în *Teatrul măștilor*, 1908, unde se mulțumesc să facă o ștearsă figurație, sau ca în *Natură moartă cu varză și măști*, de prin 1930. Există un fel de du-te-vino la Ensor. De la moarte și mască se trece la travesti, și de la travesti la teatru. Un fel de teatru verlainian. *Carnavalul pe plajă*, 1887, *Teatrul măștilor*, 1889, realmente un teatru de marionete, *Grădina dragostei*, 1888, *Mică întrunire într-un parc*, de prin 1910, par a se scălda în climatul *Serbărilor galante* unde găsim deja, spune Iwan Gilkin, „frază șerpuitoare și alunecoasă care se încolăcește ca o șopîrlă, prin mijlocul impecabilei versificații parnasienne“²⁸. Să nu uităm că cercul celor XX a fost, între altele, unul din focarele Simbolismului în Belgia. La tribuna lui, Mallarmé vorbește despre Villiers de l'Isle-Adam (1890), Catulle Mendès despre Wagner (1884), Edmond Picard despre Maeterlinck, Verhaeren și Van Lerberghe (1890); chiar Villiers de l'Isle-Adam și Verlaine în persoană apar în 1888 și 1893.

Peste toate acestea plutește umbra marelui Poe, cu aripi deschise de corb negru.



1 AUTOPORTRET, 1884

La acea vreme, Ensor crede în el însuși... Acest portret este un act de credință: eu sînt; iată-mă, sînt inspiratul...

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique



2 AUTOPORTRET PRINTRE MĂȘTI, 1899

Solitar, singurul supraviețuitor printre aceste chipuri găunoase cu un roșu rînjit imbecil, Ensor se va integra și el universului măștilor.

Anvers, colecție particulară



3 DUBLU PORTRET, 1905

Datorită reflectării în oglindă, această pânză, care-i reprezintă pe pictor și pe prietena lui, supranumită Sirena, poate fi descifrat ca un joc de cuvinte : Ensor de gheață...

Bruxelles, colecția M. Mabilie



4 ENSOR LA HARMONIUM, 1933

Reluînd motivul autoportretului printre măști, imaginea aceasta dezvăluie comedia gloriei.

New York, colecția Pierre Croquez

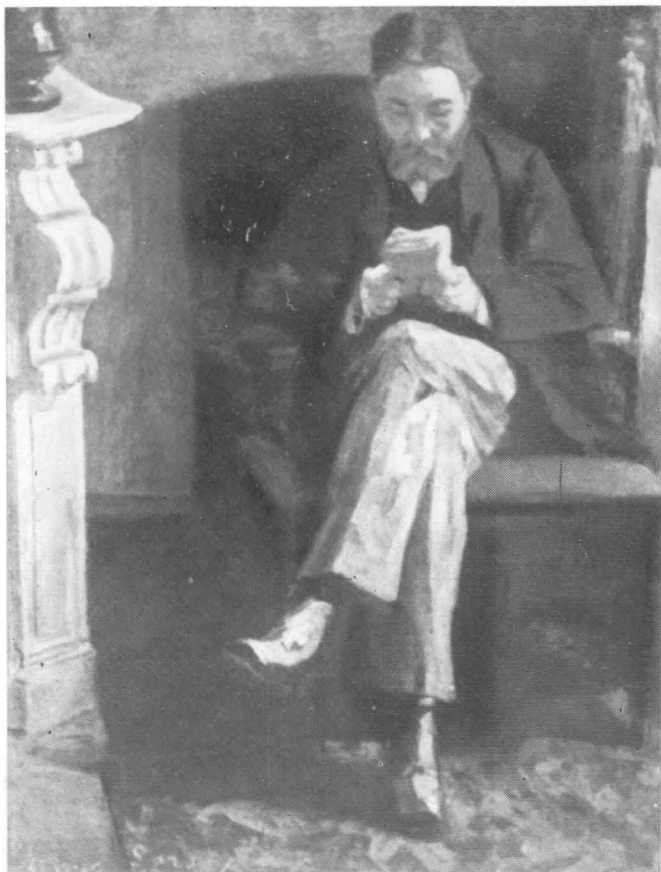
5 PORTRETUL MAMEI ARTISTULUI, 1887

Marie-Louse Haegheman era dintr-o familie de negustori de dantele...

Bruxelles, colecția Benedict Goldschmidt

6 PORTRETUL TATĂLUI ARTISTULUI, 1881

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

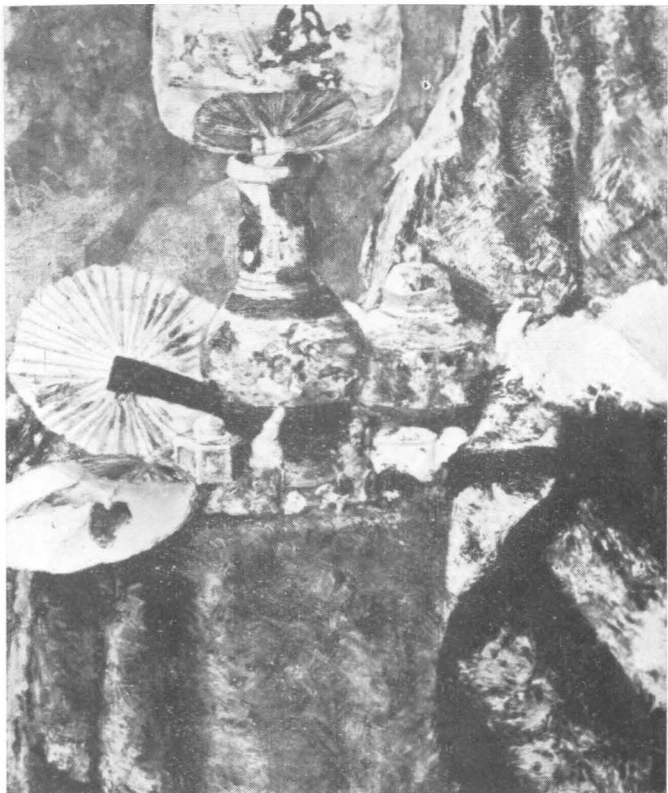




7 FEMEIA CARE COLOREAZĂ, 1830

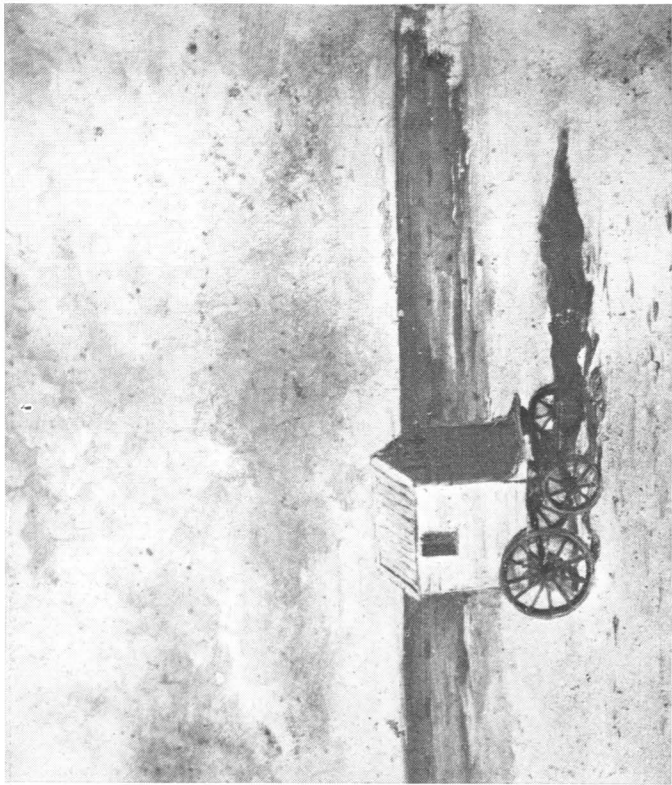
Mitche, sora lui Ensor, pe care o vedem aici decorînd evantaie va face o căsătorie nereușită cu un negustor chinez. Pentru Ensor ea va fi cauza unor nesfîrșite ne-
cazuri.

Waterloo, colecția doamnei Wodon-Rousseau



10 NATURĂ MOARTĂ CU EVANTAIE ȘI PORȚELANURI
CHINEZEȘTI, 1880

„Tonurile strălucitoare ale porțelanurilor fine chinezești“ sînt pentru Ensor „izvor de încîntare“.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



8 CABINA DE PLAJĂ, 1877

Este o capodoperă, din punct de vedere al notației luminii, și nu numai atât...

Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



9 VARZA, 1880

În 1884, Varza este expusă în sălile Cercului artistic. Un pictor de marine de mîna a treia a cerut să fie scoasă de pe perete această „rușine”.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique



11 STRADA FLANDRA VARA, 1881

Ensor se stabilește la Ostende, orașul său natal. Spune despre el că este „țintuit pe coasta violetă”.
Rapellen, colecția doamnei Jean Speth



12 DOAMNA ÎNTUNECATĂ, 1881

Un sentiment de neliniște impregnează clarobscurul. Atitudinea personajului nu este explicată, dar anxietatea lui morbidă trece dincolo de rampă.

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique



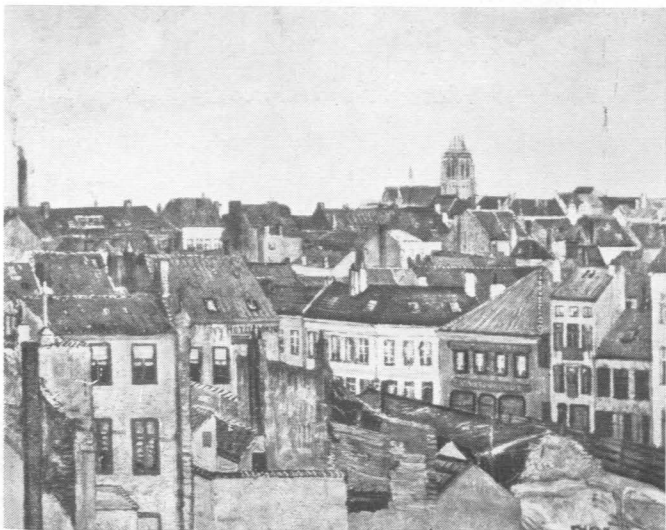
13 FEMEIE MÎNCÎND STRIDII, 1882

Tabloul acesta admirabil a fost mult timp ținta ironiilor pedanților ridicoli.

Anvers, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*

14 HRISTOS MERGÎND PE APE, 1881
Bruxelles, colecția doamnei Henri Newman

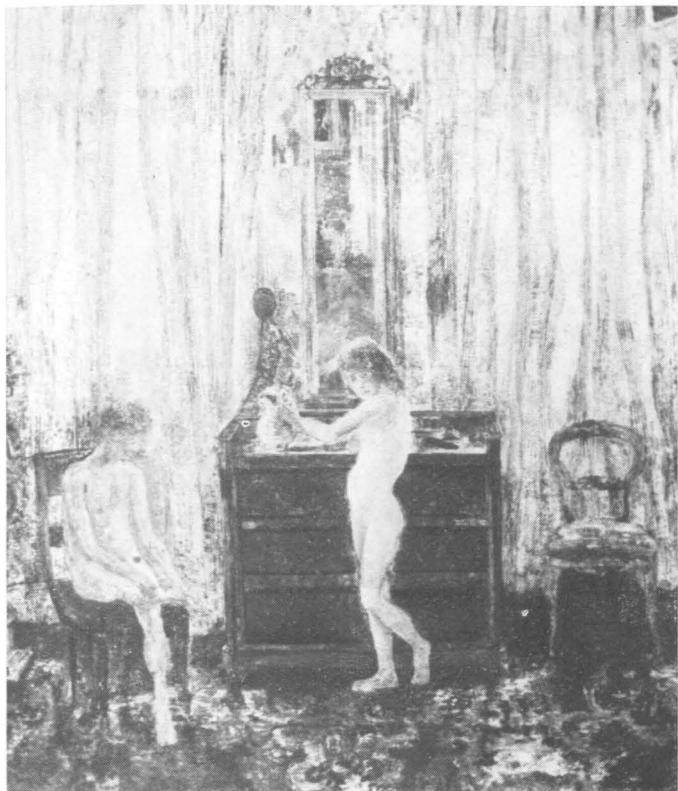
15 ACOPERIȘURILE ORAȘULUI OSTENDE, 1835
Londra, colecția L. Franck



Ensor reia și metamorfozează picturile sale în sensul fantasticului...

New York, colecția Julian I. Aberbach





17 COPII FĂCÎNDU-ȘI TOALETA, 1886

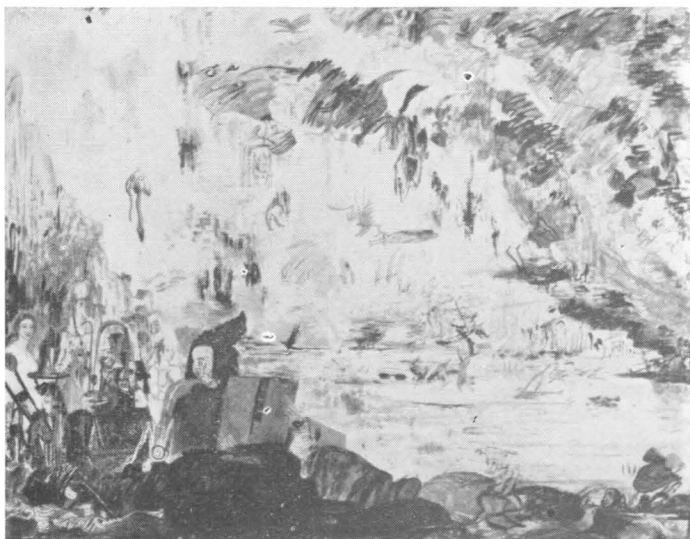
„Inutil de precizat că nu voi admite nici o modificare, deplasare sau scurtare a titlului“, scrie Ensor trimițându-i lui Maus lista lucrărilor pe care vrea să le expună la Salonul celor XX.

Anvers, colecție particulară

18 TRIBULAȚIILE SFINTULUI ANTON, 1887

Hora aceasta infernală, condusă de invizibil, ilustrează fără îndoială ispita primordială a oricărui mare pictor, cea de a fecunda culoarea, de a face să se nască creațiuni necunoscute, eliberînd din neant toate veleitățile de a exista.

New York, Museum of Modern Art



19 ADAM ȘI EVA IZGONIȚI DIN PARADIS, 1887

„Vă rog să mă încunoștiințați dacă vă luați sarcina de a muta lucrările vecinului meu, domnul Toulouse-Lautrec...“, mai scrie el, în 1888, tot în legătură cu Salonul celor XX, căruia îi destina tabloul său *Adam și Eva*.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



20 GRĂDINA DRAGOSTEI, 1838

Unele tablouri par scăldate în climatul serbărilor galante ale lui Verlaine.

Anvers, colecție particulară





21 CĂDEREA ÎNGERILOR RĂZVRĂTIȚI, 1889

Ensor ar putea striga la fel ca Van Gogh: „Am încercat să exprim prin roșu și verde înfricoșătoarele pasiuni omenești“.

Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



22 BĂTRÎNA CU MĂȘTI, 1839

Masca ne apare cu tot rafinamentul ornamental și strălucirea ei colorată, cu toată cruzimea răzbunătoare și melancolia ei.

Gand, Museum voor Schone Kunsten



23 PORTRETUL LUI EMILE VERHAEREN, 1890

Verhaeren va scrie în legătură cu Ensor: „Sensibilitatea lui fină, ca fibra unui lemn rar și prețios, a suferit tăieturile de rindea ale prostiei”.
Bruxelles, Bibliothèque royale



24 DOMENIUL DIN ARNHEIM, 1890

Ensor povestește despre acest tablou: „M-am lăsat în voia visului în fața lui Poe“. O povestire a lui Edgar Poe se intitulează „Domeniul din Arnheim“
Bruxelles, colecția Contelui Böel



25 OMUL DURERILOR, 1891

Ensor îi scria lui Dujardin : „Și pentru mine arta este o fiică a durerii și, cu excepția unor rare momente, am pactizat cu amărăciunea și deziluziile...”

27 MĂȘTI REVENDICÎNDU-ȘI UN SPÎNZURAT, 1891

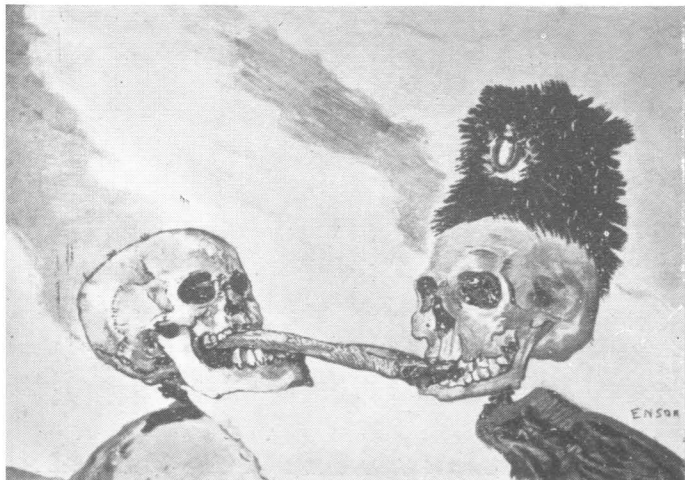
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten





26 ECCE HOMO (HRISTOS ȘI CRITICII), 1891
Bruxelles, colecția Marteaux





- 23 SCHELETE DISPUTÎNDU-ȘI O SCRUMBIE AFUMATĂ, 1891
 Egocentrist înverșunat, Ensor reduce întotdeauna totul la propria lui persoană și la propriul său caz. Peștele străin — scrumbia pe care și-o revendică cele două schelete — îl reprezintă pe el.
Bruxelles, colecția Benedict Goldschmidt

- 29 MUZICANȚII ÎNGROZITORI, 1891
 Ensor se răzbună pe concertul de voci discordante care-l înconjoară. Penelul său de vrăjitor îi transformă pe dușmanii lui în animale insolite și grotești.
La Hulpe, colecția Baron Charles-Emmanuel Janssen





30 JUDECĂTORII CEI BUNI, 1891

Chipul omenesc este la un pas de mască, dar aderă încă la o ființă carnală.

Bruxelles, colecția Pierre de Weissenbruch



31 HRISTOS POTOLIND FURTUNA, 1891

„Spuma necunoscută și Văzduhurile“, într-adevăr acolo își situează Ensor patria.

Ostende, Museum voor Schone Kunsten

32 CALCANUL, 1892

În jurul peștelui-mască, Ensor desfășoară culori și densitate picturală.

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

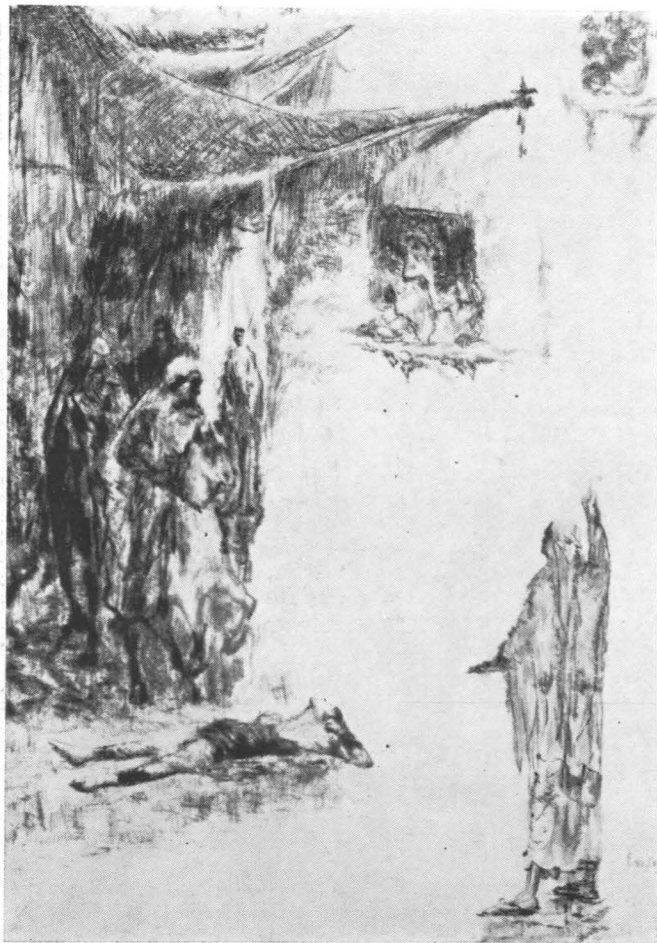




33 SCHELETE ÎN ATELIER, 1900

Iată din nou grafica incisivă și strînsă, puțin mai apăsată decît în lucrările precedente, dar plină de dinamism.

Bruxelles, colecția Janson-Hallet



34 MOARTEA JEZABELEI, 1980
Cărbune pe hîrtie, 70×51
Chicago, Art Institute

35 PURICELE,
1880—1883, reluat
în 1888

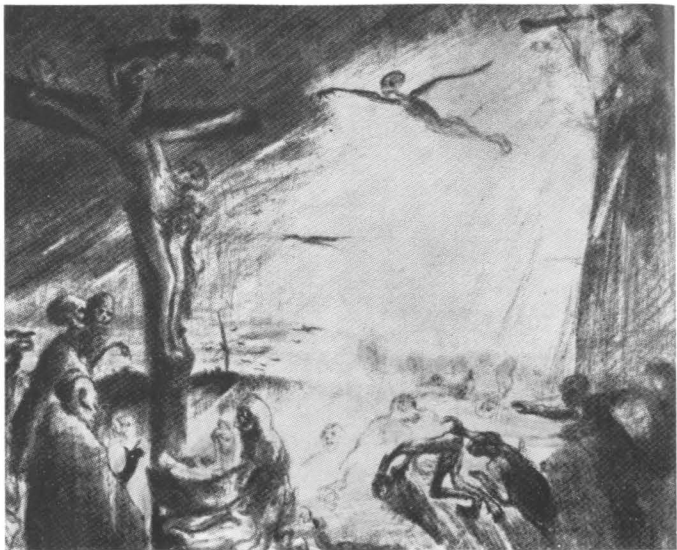
Creion pe hîr-
tie, lipită cu
clei pe carton
și pînză,
22,6×16,8
Bruxelles,
colecția
Jeanne
Rousseau



36 NUDUL CU
DRAPERIE, pe la
1885—1886

Creion pe hîr-
tie, lipită cu
clei pe carton
și pînză,
22,7×16,2
Bruxelles,
colecția
Jeanne
Rousseau

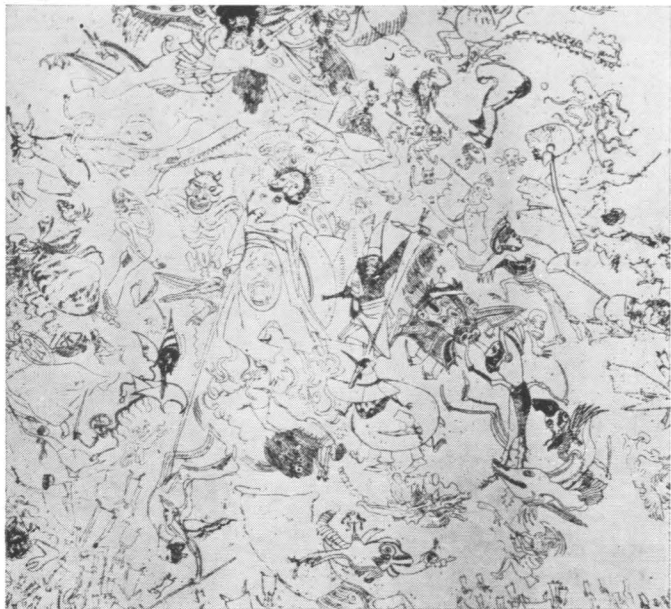




37 SATAN ȘI LEGIUNILE FANTASTICE
CHINUIND RĂSTIGNITUL, 1886

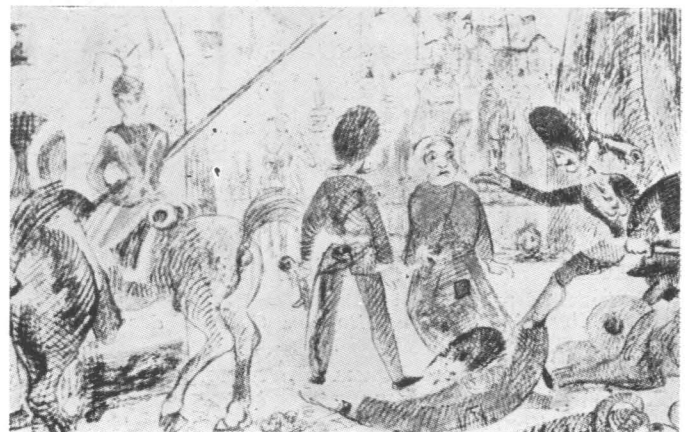
Cărbune și creion conté pe hîrtie lipită cu clei pe
pînză, 61×76

Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique





- 39 DIAVOLI COTONOGIND ÎNGERI ȘI ARHANGHELI, 1888
 Gravură pe aramă, 25,1×29,3
 Bruxelles, Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes
 ←
- 38 MOARTEA URMĂRIND TURMA OAMENILOR, 1887
 Creion pe hîrtie, 22,5×17
 Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



40 GREVA, 1888

Chiar și un geniu de talia lui Ensor, izolat ca el, își găsește explicația în contextul unei epoci.

Creion colorat pe hîrtie, 34×67,5

Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

41, 42 GREVA, 1888, detalii

43 DOAMNA ROUSSEAU LA MICROSCOP, 1889

Creion negru pe hîrtie, 24,5×18,5

Bruxelles, colecția Doamnei Claes-Boogaerts





44 PORTRETUL MEU SCHELETIZAT, 1889
Gravură pe aramă, 12,1×8,1



45 OGLINDA CU SCHELET, 1890
Creion pe hîrtie, 24,5×18,5
Rhode St-Genève, colecția M. Mabilie



46 VASUL CHINEZESC, 1894

Creion conté
și mină de
plumb pe hîr-
tie, 23,5×15
Tournai,
Musée des
Beaux-Arts

47 MEDICII CEI
RAI, 1895

gravură pe
aramă,
17,8×25,3



Fără a fi un om foarte cultivat, Ensor avea autori preferați. Era, spune Eugène Demolder, „un mare cititor al lui Balzac și al lui Poe“²⁹. Îi plăceau de asemenea Rabelais și Cervantes. În crochiurile sale găsim reprezentări ale lui Don Quijote și Sancho Panza. În 1933, Michel de Ghelderode, veritabil tip ensorian, îi inspiră câteva planșe reușite. Ne este greu să ne închipuim că s-ar fi putut să nu cunoască opera lui Jarry, ale cărui exagerări par atât de asemănătoare alor lui, acel Jarry pe care Apollinaire îl va numi „ultimul poet burlesc“. În 1888, la vârsta de cincisprezece ani — Ensor avea deci douăzeci și opt — Jarry compune *Ubu rege*, prezentat ca un spectacol de marionete, o versiune remaniată fiind jucată de trupa lui Lugné Poe la 10 decembrie 1896. Apariția tipărită a lui *Ubu* este salutăată în același an printr-o relatare elogioasă în „La jeune Belgique“. Jarry îi dă un exemplar cu dedicație lui Laurent Tailhade, despre care Ensor pomeneste deseori în scrisorile adresate Emmei Lambotte. O carte de vizită a lui Demolder către Valette, în 1902, arată că Jarry era în legătură cu Demolder, a cărui prietenie cu Ensor este dealtfel cunoscută. În sfârșit, Jarry publică o cronică cu ocazia celei de-a noua expoziții a Esteticii Libere³⁰. Așadar drumurile celor doi bufoni geniali s-au încrucișat. Dar bineînțeles pe Edgar Poe îl simte Ensor cel mai apropiat. Într-o scrisoare către De Ridder³¹ vorbește de afecțiunea lui pentru *Povestirile extraordinare*. „M-am lăsat pradă visării mai cu seamă în fața lui Poe“, ceea ce înseamnă clar că pentru această imaginație, mai presus de orice vizuală, Poe se întruchipează imediat în viziuni pline de imagini. Ca întotdeauna, el se teme să-și dea în vileag sursele de inspirație și adaugă : „nu este vorba decît de simpatia unui anglo-belgian imaginativ și nu de o influență“. Oricum ar fi,

lucrările inspirate de Poe sînt destul de numeroase și alegerea lor nu este indiferentă. Sînt cunoscute trei *Răzbunări ale lui Hop Frog*, o pictură, 1896, o acvaforte și o litografie, ambele din 1898. Or, această poveste este ciudat de apropiată de sensibilitatea lui Ensor. Piticul Hop Frog este bufonul regelui. Îndură fără să sufle o vorbă umilinte, injurii, batjocură. Cu prilejul unui bal mascat, îi invită pe rege și pe cei șapte sfetnici ai săi să se costumeze în urangutani, îi leagă cu lanțuri, în chip de joacă, apoi îi atîrnă, așa în-lănțuiți, de candelabrul strălucitor de lumînări și dă foc ciorchinelui uman. Cit despre *Domeniul din Arnheim*, 1890, loc retras, loc fermecat, grădină-peisaj compus pentru solitara satisfacție a unei imaginații în delir, a devenit, sub pensula capricioasă a lui Ensor, un teatru de verdeață populat de năluci.

În sfîrșit, *Regele Ciumă*, *Pisica neagră*, *Diavolul din turnul cu clopot*, *Masca morții roșii* i-au sugerat desene și gravuri. Să reamintim în trecere că Redon îi consacraseră lui Poe, în 1882, o serie de litografii, *Lui Edgar Poe*, din care patru planșe, aparținînd lui Jules Destrée, au fost expuse la cei XX în 1886, și printre ele *Masca morții roșii* sau *O mască sună clopotul funebru*. Mai mult, este cunoscut ascendentul lui Baudelaire asupra cercurilor intelectuale. Baudelaire este cel care l-a făcut cunoscut pe Poe cititorilor de limbă franceză. Așadar Baudelaire scrie³² cu privire la Poe : „Însăși ardoarea cu care se avîntă în grotesc de dragul grotescului și în oribil de dragul oribilului îmi servește la verificarea sincerității operei sale și a acordului dintre om și poet. Am remarcat deja că la mulți oameni această ardoare este deseori rezultatul unei importante energii vitale neocupate, uneori al unei castități încăpățînate și de asemenea al unei profunde sensibilități refulate“. Nu s-ar putea crede că aceste cuvinte se referă la Ensor ? Este absolut evident că moartea, măștile, tra-

vestiul fac parte din arsenalul la modă în acest sfîrșit de secol cînd înflorește „estetica straniului“. Literatura este încărcată de așa ceva. După Poe și Baudelaire îi putem cita pe Villiers de L'Isle-Adam, Barbey d'Aureville pentru care au conceput planșe Rops și Khnopff, Joris Karl Huysmans și chiar Jean Lorrain, care-l citează pe Ensor în al său *Domnul Phocas*, alături de Montesquiou, Wilde și Whistler.

Ilustratori și gravori au pus stăpînire pe aceste teme. Bracquemond desenează schelete pentru proiectul unui frontispiciu la *Florile răului*, 1860. Rops, ilustrînd *Diabolicele*, în 1884, și mai cu seamă *Satanicele*, lăsîndu-se în voia fanteziilor la modă, îi furnizează lui Ensor motivul scheletului înaripat, tragic înlocuitor al îngerașilor „putti“ de altădată, motiv pentru nenumărate critici în ceea ce-l privește pe Ensor, ca și tema scheletului feminizat³³. Rops și Ensor s-au cunoscut probabil în casă la Rousseau, au stat alături în sălile de expoziție ale cercului celor XX, iar Demolder, prietenul lui Ensor, era ginerele acestui artist mai vîrstnic, adulat de toată lumea.

SPUMA NECUNOSCUTĂ ȘI VĂZDUHURILE

Cel mai uimitor exemplu de inserare a unui geniu în epoca sa se desprinde dintr-o alăturare a numelor lui Ensor și Gauguin³⁴. Acesta din urmă, și el, s-a identificat cu Hristos așa cum o dovedește *Hristos în grădina măslinilor*, 1889 (Norton Gallery of Art, Washington), despre care Françoise Cachin notează în mod justificat inspirația în același timp simbolică și caricaturală, observație ce i s-ar putea aplica și lui Ensor, și în sfîrșit, *Autoportretul aproape de Golgota*, 1896 (São Paulo, Museu de Arte). Gauguin și-a părăsit soția și copiii pentru a-și trăi viața. Ensor a rămas legat de orașul natal și de plictiselile zilnice. Dar amîndoi au fugit,

unul către un paradis mitic, celălalt în „țara malițiozității“. Sugestia, locul ocupat de vis și de necunoscut, misterul propriu Simbolismului, domnesc în opera lui Ensor în mod magistral prin locul acordat umbrei încă din primele desene de mari dimensiuni. Referindu-se la Maeterlinck, R. Vivier vorbește de „tema umbrei“ exprimând ignoranța personajelor dominate de destin³⁵. Oare nu subiectivismul lui Ensor este cea care descoperă, prin intermediul aceleiași teme, circumvoluțiile complicate ale supranaturalului ? În cele din urmă, Ensor, mai mult decât Gauguin, pentru că, în acest domeniu, visarea și veleitatea trec înaintea actului, s-a alăturat strigătului puternic al lui Mallarmé :

„Să fugim. Să fugim acolo departe.

Simt păsări îmbătate

De a fi în spuma necunoscută

și în văzduhuri.“

Intr-adevăr spuma necunoscută și văzduhurile, acolo își situează Ensor patria ; este locul mitic prin excelență, unde se face și se desface totul, ca în *Hristos potolind furtuna*, 1891, și este cîmpul tuturor metamorfozelor. Căci în cele din urmă, una din temeliile originalității lui Ensor rezidă în acest uriaș suflu care formează și deformează, surprinde lucrurile în plină transformare, atunci cînd încetează de a fi ceea ce sînt și devin altceva. Redon a făcut și el asta, dar, as îndrăzni s-o spun, cu un fel de conștiinciozitate, de respect naturalist ce provenea, după cum se știe, din cunoașterea teoriilor lui Darwin³⁶. În *Căderea îngerilor răzvrățiți*, 1889, *Adam și Eva izgoșiți din paradis*, 1887, *Tribulațiile sfîntului Anton*, 1887, Ensor este amețit și speriat. Căci aceste stranii evenimente se petrec în el însuși, în centrul lumii, în miezul luminii.

CAPITOLUL II

1. *Scrierile lui James Ensor*. Prefață de Henri VANDEPUTTE. Bruxelles, 1944, p. 141.
Acest text este reprodus în *Scieri ca Discurs de primire la Academia Regală a Belgiei*. James Ensor a fost membru corespondent al Academiei începînd cu data de 5 iulie 1923 ; din 8 ianuarie 1925 a devenit membru, dar n-a rostit nici un fel de discurs cu aceste ocazii.
2. Camille LEMONNIER, *James Ensor, pictor și gravor*, în *La Plume*, Paris, 1899 (data : decembrie 1898), p. 1.
3. Eugène DEMOLDER, *James Ensor*, Bruxelles, 1892, pp. 5—6.
4. Henri VANDEPUTTE, Prefață la *Scrisorile lui James Ensor*, op. cit., p. 15.
5. Edmond PICARD, în *La Plume*, op. cit., p. 3. Text din data de 6 iunie 1898.
6. Gaston BERGER, *Caracter și personalitate*, Paris, 1954, p. 48.
7. MOLIÈRE, *Le Misanthrope*, Actul I, scena I.
8. Marcel DE MAEYER, *Geneza măștii, travestiului și scheletelor ca motive în opera lui James Ensor*, în Buletinul Muzeelor Regale de Artă ale Belgiei, Bruxelles, 1963, pp. 69—88.
9. La Paris, din 15 decembrie pînă în 15 ianuarie 1899. Expoziție organizată de publicația *La Plume* și reunind 55 de opere.

10. Emilie VERHAEREN, *James Ensor*, Bruxelles, 1908, p. 57.
11. James ENSOR, *Scrieri către André De Ridder*, Anvers, 1960, p. 56. Scrisoarea din 2 august 1928.
12. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Jules DUJARDIN, 28 octombrie 1899, cu o anexă, notiță biografică. Bruxelles, Arhivele Generale Regale, Arhivele de Artă belgiană, inv. 995 a — 995 b.
13. Cuvinte citate de René Lyr într-un *Carnet de amintiri*, inedit. Succesiunea René Lyr, Bruxelles.
14. James ENSOR, *Scrieri către André De Ridder*, op. cit., p. 56.
15. Herman T. PIRON, *Ensor, un studiu psihoanalitic*, Anvers. 1968.
16. Vezi nota 12.
17. VAN CUYCK, Michel, Thomas, Antoine — Născut la Ostende la 19 august 1797, mort în acest oraș la 10 mai 1875. A pus bazele școlii de desen din orașul său natal (astăzi școala industrială) și s-a specializat în „vederi din Ostende“, tipărite ca litografii prin anii 1845—1850. Contrar celor scrise de biografii lui Ensor, printre care Verhaeren, Van Cuyck nu era considerat de contemporanii săi ca un „obscur acuarelist“. Era un pictor oficial. În 1846, orașul Ostende îi comandă o pânză de mari proporții cu subiectul *Piața Mare din Ostende* avînd ca model o vedere din 1641 apărută în *Flandris Illustrata* a lui A. Sanderus, piață distrusă de bombardamentul din Ostende din mai 1940. Opere în Muzeul de Artă din Ostende și Cabinetul de Stampe din Bruxelles.
18. André DUBAR. Acuarelist din Ostende, specializat în peisaje și priveliști de oraș.
19. Text redactat de James ENSOR pentru a servi ca punct de plecare primului reportaj-interviu realizat în atelierul său de către Théo FLEISCHMAN și difuzat la posturile de radio I.N.R. la 5 august 1934 — reprodus în *Omagiu lui Ensor*, Bruxelles, 1959, pp. 13 ș.u.
20. Scrisoarea lui James ENSOR adresată lui Jules Dujardin, 1 octombrie 1897, citată de Jules DUJARDIN, *Despre Ensor în La Plume*, op. cit., p. 53.

21. *Scrierile lui James Ensor*, op. cit., p. 99.
22. Loc. cit., p. 227.
23. STALLAERT, Joseph. — Pictor de scene istorice și portrete în spirit clasic, născut la Merchtem (Brabant) la 19 martie 1825, mort la Ixelles (Bruxelles) la 24 noiembrie 1903. Elev al Academiei din Bruxelles și al lui J. P. Navez. Director al Academiei din Tournai în anii 1852—1865. În acel an intră la Academia din Bruxelles ca prim profesor la cursurile de pictură și desen după model antic, post pe care-l ocupă în paralel cu Alexandre ROBERT și Joseph VAN SEVERDONCK. În 1870 este numit directorul Clasei de pictură după natură și va fi și prim-profesor de pictură decorativă în 1886 și director al Academiei din 1895 în 1900.
24. ROBERT, Alexandre — Pictor de scene istorice și portrete, născut la Trazegnies (Hainaut) la 26 februarie 1817, mort la St-Josseten-Noode (Bruxelles) la 13 decembrie 1890. Elev al lui J. F. Navez și prieten cu J. Portaels cu care călătorește în Franța și Italia. În 1863 este numit profesor de desen după model antic la Academia din Bruxelles și, începînd cu 1865, împarte cu Stallaert și Van Severdonck cursurile de pictură și desen după model antic.
25. VAN SEVERDONCK, Joseph. — Pictor de scene istorice, scene cu subiect religios și militare, născut la Bruxelles la 27 martie 1819, mort la Schaerbeek (Bruxelles) la 11 noiembrie 1905. Elev al Academiei din Bruxelles în anii 1841—1843; cucerește foarte repede distincții onorifice nu numai în Belgia ci și la Haye, Filadelfia, Köln, Viena... În 1865, predă — în același timp cu Stallaert și Van Severdonck — cursuri de pictură și desen după model antic la Academia din Bruxelles, pînă în 1900.
26. *Scrierile lui James Ensor*, op. cit., pp. 63—65.
27. Ensor este înscris la 8 octombrie 1877 la nr. 7.736. Numele citate sînt cele ale principalilor artiști înscriși în 1877, 1878 și 1879, în registrele Academiei din Bruxelles. Unele nume, reluate de

obicei de biografii lui Ensor, nu figurează în aceste registre.

28. *Scrierile lui James Ensor*, op. cit., p. 140.
29. Paul HAESAERTS, *James Ensor*, New York, 1959, pp. 80—83.
30. Eugénia HERBERT, *Artistul și reforma socială, Franța și Belgia 1885—1898*, New Haven, 1961, p. 82.
31. Blanche ROUSSEAU, *Ensor în intimitate*, în *La Plume*, op. cit., pp. 26—29.
32. Scrisoare adresată de James Ensor lui Octave MAUS, 14 noiembrie 1892, Bruxelles, Muzeele Regale de Artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 6307. Reprodusă în Buletinul Muzeelor Regale de Artă ale Belgiei, Bruxelles 1966, 1/2, p. 40. Și Emile VERHAEREN, op. cit., p. 86.
33. Emile VERHAEREN, ibidem.
34. Scrisoare adresată de James Ensor Emmei LAMBOTTE, 16 mai 1906. Bruxelles, Muzeele de Artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 9752.
35. Marie, Caroline, Emma ENSOR, născută la Ostende la 29 august 1861 căsătorită cu Alfred John TAEN HEE TSEU, născut în 1861 în districtul Saint-Pierre Walworth, comitatul Surrey (Anglia), din părinți chinezi, stabilit în momentul căsătoriei la Berlin. Vor avea o fiică Mariette, Alexandrine, Jeanne, născută la Ostende la 26 martie 1893, poreclită de Ensor „Chinezoaica“. La 26 septembrie 1908 ea se va căsători la Ostende cu Richard, Jules, Edouard DAVELUY, născut în acest oraș la 1 ianuarie 1884. Marie Ensor (pe care fratele său o numește Mitche) moare la Ostende la 27 decembrie 1945, în timp ce fiica ei Mariette-Alexandrine Taen Hee Tseu va trăi la Ostende până la moarte, la 19 iunie 1966.
36. Scrisoare adresată de James ENSOR doamnei Mariette ROUSSEAU, 2 ianuarie 1885, Bruxelles, Muzeele de Artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 3127.
37. René LYR, *Carnet de amintiri*, inedit. Bruxelles, succesiunea René Lyr.
38. *Méphisto*, ziar săptămînal editat la Anvers, cuprinzînd articole despre artă, literatură, știință și teatru. Apărea vinerea, din 1899 pînă în 1925. 104

- ... Emma Lambotte se va ocupa de cîteva cronică de artă plastică.
39. Scrisoare adresată de James ENSOR Emmmei LAMBOTTE, 13 septembrie 1908. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 10455.
 40. Scrisoare adresată de James ENSOR Emmmei LAMBOTTE, 1 martie 1909, inv. 10465.
 41. Emile VERHAEREN, op. cit., p. 95.
 42. Scrisoare adresată de James ENSOR Emmmei LAMBOTTE, 23 decembrie 1910. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 10491.
 43. Scrisoare adresată de James ENSOR lui CRETEN-GEORGE, 13 septembrie 1920. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 8344.
 44. La 16 aprilie 1907, Ensor îi scrie Emmmei Lambotte că tabloul *Femeia mîncînd stridii* a fost depus la Muzeul de artă din Liège dar „că nu este achiziționat în mod definitiv“, și în martie 1908 îi comunică că Consiliul Comunal al orașului Liège a refuzat achiziționarea tabloului pentru Muzeu, cu 16 voturi pentru, 12 contra și 7 abțineri. Comisia Muzeului și-a manifestat — din nefericire, fără succes! — dezaprobarea împotriva acestei hotărîri și unii membri au vrut să demisioneze. Ca urmare a acestui eșec, Ensor „nu vrea să mai aibă tabloul în față“; îi cere lui M. Franck să-l expună la Anvers la Arta contemporană, apoi să-l păstreze în colecția sa. *Femeia mîncînd stridii* este pînă la urmă cumpărat de Emma Lambotte și, în august 1909, Ensor răspunde organizatorilor unei expoziții la Gand că „opera aparține acum doamnei Lambotte“ (Scrisorile lui James Ensor către Emma Lambotte. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 9773, 10439, 10440 și 10469).
 45. *Scrierile lui James Ensor*, op. cit., p. 110.
 46. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Octave MAUS, n. d. (înainte de 6 februarie 1887). Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 4785. Reprodusă în Buletinul Muzeelor regale de artă, op. cit., p. 29.

47. Scrisoare adresată de James ENSOR Emmei LAMBOTTE, 18 februarie 1912. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 10511.
48. Grégoire LE ROY, *James Ensor*, Bruxelles, 1922, p. 30.
49. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Jules DUJARDIN, 6 decembrie 1897, Bruxelles, Arhivele Generale ale Regatului, Arhivele de artă belgiană, inv. 981.
50. Scrisoare adresată de James ENSOR Emmei LAMBOTTE, 2 februarie 1908. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 10435.
51. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Octave MAUS, 28 ianuarie 1908, Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 6325. Reprodusă în Buletinul Muzeelor regale de artă ale Belgiei, op. cit., p. 54.
52. *Scrierile lui James Ensor*, op. cit., p. 33.
53. *Haro, Haro, Haro*! Săriți pe cenzori*, f.d. Text inedit aparținând lui James ENSOR. Bruxelles, Muzeele regale de artă. A.A.C., inv. 10274.
54. *Pentru a-l saluta pe Luc Kaisin*, Ostende, iunie 1937. Text aparținând lui James ENSOR. Bruxelles, Muzeele regale de artă, A.A.C., inv. 10302.
55. Al treilea discurs rostit de James ENSOR la cercul de artă *Le Studio* la Ostende, cu prilejul manifestăției în cinstea împlinirii vârstei de 75 de ani, 18 august 1935. Reprodus în placheta comemorativă editată de *Le Studio* cu această ocazie.
56. James ENSOR, *Scrisori către André De Ridder*, op. cit., p. 52. Scrisoare din 30 mai 1928.
57. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Hippolyte DAFYE, 17 mai 1925. Bruxelles, Muzeele regale de Artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 714.
58. Scrisoare adresată de James ENSOR domnului NYNS, 8 februarie 1936. Bruxelles, Arhivele Generale ale Regatului, Arhivele de artă belgiană, neinventariat.

* Termen de vânătoare în momentul atacării cerbului (N. tr.)

59. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Albert CROQUEZ, 5 mai 1937 Bruxelles, Arhivele Generale ale Regatului, Arhivele de Artă belgiană, neinventariat.
60. Scrisoare adresată de James ENSOR Emmei LAMBOTTE, 27 martie 1906. Bruxelles, Muzelele regale de Artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 9742.
61. Scrisoare adresată de James ENSOR Emmei LAMBOTTE, 5 august 1906. Op. cit., inv. 9751.
62. Scrisoare adresată de James ENSOR Emmei LAMBOTTE, 28 septembrie 1911. Op. cit., inv. 9764.
63. Scrisoare adresată de James ENSOR Emmei LAMBOTTE, 6 august 1911. Op. cit., inv. 9769.
64. Scrisoare adresată de James ENSOR Emmei LAMBOTTE, 10 august 1910. Op. cit. inv. 10480.
65. *Șobolanul mort*, secție de artă dramatică a cercului Coecilia, al cărui nume reamintește pe cel al unui cabaret din Montmartre, a avut un debut senzațional la 21 noiembrie 1896. În program, *Infernul*, satiră compusă de obișnuiții cercului, și o parodie, *Noul Faust*. În 1901, Léon Rinkopf a compus muzica pentru cîntecul Șobolanului mort. Puțin după asta, membrii lui au luat obiceiul de a organiza, cu scop filantropic, două baluri, dintre care unul, cel din ziua carnavalului, a devenit celebru. (Edmond GILLET, *Despre cercul Coecilia și balul Șobolanului mort*, f.l.n.d., păstrat la Biblioteca municipală din Ostende).
66. Scrisoare adresată de James ENSOR Emmei LAMBOTTE, 22 decembrie 1906. Op. cit., inv. 9737.
67. Nel WOUTERS, *Viața lui Rik Wouters în lumina operei sale*, Bruxelles, 1944, p. 72.
68. Marie Ensor moare la Ostende în ultimul său domiciliu din Bulevardul van Issegheem 48, la 27 decembrie 1945.
69. Scrisoare adresată de James ENSOR sorei sale Mitche. Bruxelles, Arhivele Generale ale Regatului, Arhivele de Artă belgiană, neinv.
70. Scrisoare adresată de James ENSOR domnului LE BASTIN, Ostende, 22 aprilie 1919. Bruxelles,

Arhivele Generale ale Regatului, Arhivele de Artă belgiană, neinventariat.

71. Emile BAUMANN, *Ingrozitoarea viață a lui Henry De Groux*, Paris, 1936, pp. 217—218.
72. Text inedit aparținând lui René LYR, scris sub forma unei scrisori adresate fiului său Claude, Ostende, 17 iulie 1945. Bruxelles, Muzeele Regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 10262.
73. Scrisoare adresată de P. E. JANSON, Ministrul Justiției lui M. VAUTHIER, Ministrul științelor și artelor, 22 ianuarie 1929. Bruxelles Arhivele Generale ale Regatului, Arhivele de Artă belgiană, neinv.
74. Vezi nota 72.
75. A. H. CORNETTE, *După-amiază la Ostende*, în *Caiete belgiene*, Bruxelles, ianuarie 1929, p. 10.
76. Scrisoare adresată de Auguste DE BOECK lui René LYR, f. d. Bruxelles, Muzeele regale de Artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 10271.
77. René LYR, *Caiet de amintiri*, inedit, Bruxelles, Succesiunea René Lyr.
78. René LYR, *Cuvintele și culorile*, manuscris inedit, vol. I, p. 49, Bruxelles, Succesiunea René Lyr.
79. Paul HAESAERTS, *James Ensor*, Bruxelles, 1957, p. 157.

CAPITOLUL III

1. A. VERBOUWE, *Iconografie asupra orașului Ostende*, Bruxelles, f.d., prezintă o listă foarte bogată a operelor lui Vogels referitoare la orașul balnear.
2. Georges VERDAVAINNE, în *Federația artistică*, Bruxelles, 13 februarie 1886, p. 124.
3. Emile VERHAEREN, *James Ensor*, Bruxelles, 1908, p. 22.
4. Expoziția cercului *La Chrysalide* se deschide la 8 mai în sala Janssens, din strada Petite rue de l'Ecuyer din Bruxelles. Potrivit revistelor timpului, cunoaștem numele principalilor expozanți printre care reținem: Théo Hannon, Pantazis, C. Meunier, Degreef, Courtens, Finch și 108

Vogels. *L'Art moderne* (Bruxelles, 5 iunie 1881, p. 107) vorbește despre Ensor în termenii următori: „...Operele lui vădesc stofă de pictor; dar vădesc se pare în egală măsură un dispreț destul de marcat față de desen, de modelul și de perspectivă. Domnul Ensor să nu se lase înșelat în această privință; nu există talent complet fără știința formei... Dacă folosim aici cuvântul „formă“, este pentru a nu da loc la confuzii în ceea ce privește sensul observației noastre; căci prea adeseori prin desen se înțelege știința „liniei“ scacă și corectă, cea care generează imobilitatea și distruge viața“.

5. Lucien SOLVAY, *Cercul* în *La Gazette*, Bruxelles, 11 martie 1884, p. 1, vorbește despre Ensor cu următoarele cuvinte: „...Domnul Ensor, cu tablourile lui pictate la repezeală cărora puțin le pasă de ce-o să zică lumea pe care nu o dată le-am apreciat cu severitate, a atras totuși atenția. De ce?... A adus dintr-o dată o notă de lumină care la început a derutat, apoi a impresionat prin realitatea ei. Nu mai este vorba de lumina din acele tablouri cu care sîntem obișnuți; este o cu totul altă lumină și s-ar putea foarte bine să fie mult mai adevărată decît cealaltă... Cred că din aceste încercări mai mult sau mai puțin informale, va ieși curînd ceva ce va reprezenta viitorul: arta tînără dacă vreți... Așezați — da, așezați — chiar tablourile pictate la repezeală ale Domnului Ensor, cu toate imperfecțiunile lor, în mijlocul oricărei expoziții și toate tablourile din jur vor fi sensibil prejudiciate, ca o fereastră deschisă spre realitate alături de lucruri pictate mirosînd a ulei, sodă și pensulă...“
6. René LYR, *Caiet de amintiri*, inedit. Bruxelles, succesiunea René Lyr.
7. *L'Art moderne*, Bruxelles, 16 martie 1884, pp.86—87.
8. James ENSOR, *Scrisori către André De Ridder*, Anvers, 1960, p. 61. Scrisoare din 30 septembrie 1928.
9. Vezi capitolul II, nota 44.

10. PUCK in *La Chronique*, Bruxelles, 18 februarie 1836.
11. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Eugène DEMOLDER, 2 februarie 1905. Bruxelles, Muzeele regale de Artă ale Belgiei, Arhivele de Artă contemporană, inv. 14.
12. Max WALLER, *Salonul din Bruxelles 1884*, în Prefața lui Camille LEMONNIER, p. 111.
13. Emile VERHAEREN, *Salonul din Bruxelles*, în *La Jeune Belgique*, Bruxelles, 1883—1884, p. 473.
14. Cu privire la cumpărări, vezi *L'Art moderne*, Bruxelles, cu data de: 15 februarie 1885, p. 55; 10 martie 1889, p. 79; 2 februarie 1890, p. 39; 16 februarie 1890, p. 55.
15. Catalogul Expoziției Grupul celor XX și epoca sa, Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgici, 17 februarie — 8 aprilie 1962 și Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, 15 aprilie — 17 iunie 1962.
16. *L'Art moderne*, Bruxelles, 9 martie 1884, p. 74.
17. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Jules DUJARDIN, 6 octombrie 1899. Bruxelles, Arhivele Generale ale Regatului, Arhivele de Artă belgiană inv. 992.
18. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Octave MAUS, 4 noiembrie 1892. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgici, A.A.C., inv. 6306. Reprodusă în Buletinul Muzeelor regale de artă ale Belgiei, Bruxelles 1966, 1/2, pp. 38—39.
19. Madeleine-Octave MAUS, *Treizeci de ani de luptă pentru artă 1884—1914*, Bruxelles, 1926 (lucrare dedicată lui Vincent d'Indy și Théo Van Rysselberghe), p. 161.
20. Scrisoare adresată de Théo VAN RYSELBERGHE lui Octave MAUS, f.d. (scrisă probabil în iulie 1893). Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 6332. Reprodusă în Buletinul Muzeelor regale de artă, op. cit., p. 77.
21. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Octave MAUS, 19 noiembrie 1893. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 6308. Reprodusă în Buletinul Muzeelor regale de artă ale Belgiei, op. cit., p. 41.

22. În legătură cu circulara anunțind dizolvarea cercului celor XX și voturile, a se vedea introducerea catalogului expoziției *Grupul celor XX și epoca sa*, op. cit., pp. 31—32.
23. Madeleine-Octave MAUS, op. cit., pp. 163—164.
24. *L' Art moderne*, Bruxelles, 6 martie 1904, p. 74.
25. Scrisoare adresată de Georges LEMMEN lui George MORREN, 1 decembrie 1904. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 11466.
26. Circulara lui Octave MAUS reprodusă de Madeleine-Octave MAUS, op. cit., p. 386.
27. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Octave MAUS, 28 ianuarie 1908. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 6325. Reprodusă în *Buletinul Muzeelor regale de artă ale Belgiei*, op. cit., p. 54.
28. *Expoziția Sursele de inspirație ale secolului al XX-lea*, Paris, Muzeul de artă modernă, 4 noiembrie 1960 — 23 ianuarie 1961.
29. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Octave MAUS, f.d. (în octombrie 1884). Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 4684. Reprodusă în *Buletinul Muzeelor regale de artă ale Belgiei*, op. cit., pp. 21—22.
30. *L'Art moderne*, Bruxelles, 5 septembrie 1886, p. 281.
31. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Octave MAUS, 6 septembrie 1886. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 6367. Reprodusă în *Buletinul Muzeelor regale de artă ale Belgiei*, op. cit., p. 24.
32. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Octave MAUS, 13 septembrie 1886. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 6368. Reprodusă în *Buletinul Muzeelor regale de artă ale Belgiei*, op. cit., pp. 24—25.
33. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Octave MAUS, noiembrie 86. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 4784. Reprodusă în *Buletinul Muzeelor regale de artă ale Belgiei*, op. cit., p. 26.

34. Grégoire LE ROY, *James Ensor*, Bruxelles-Paris, 1922, p. 35.
35. André DE RIDDER, *James Ensor*, Paris, 1930, p. 33.
36. Scrisori adresate de James ENSOR lui Octave MAUS, cu data de 25 decembrie 1887, ianuarie 1888, 6 februarie 1888 și februarie 1888. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 5040, 5041, 5042, 5043. Reproduse în Buletinul Muzeelor regale de artă ale Belgiei, op. cit., pp. 31—35.
37. *La Wallonie*, Liège, 15 februarie 1887, pp. 107—108.
38. *La Jeune Belgique*, Bruxelles, 1887, p. 134.
39. *La Vie moderne*, Paris, 26 februarie 1887, p. 138.
40. *La Gazette*, Bruxelles, 2 februarie 1889.
41. *La Cravache*, Bruxelles, 2 martie 1889.
42. *La Jeune Belgique*, Bruxelles, 1889, p. 76.
43. *L'Art moderne*, Bruxelles, 24 februarie 1889, p. 57.
44. *Le Journal de Bruxelles*, Bruxelles, 8 martie 1891.
45. *Le Soir*, Bruxelles, 20 februarie 1891.
46. Octave MAUS în *La Plume*, Paris, 1899, (data : decembrie 1898), pp. 31, 35.

Text complet : Imposibil să expunem asemenea picturi ! Ar urma o descindere a parchetului ! Guvernul ar închide expoziția ! S-a votat prin ridicare de mâini și de bastoane într-o zarvă de tot hazul al cărei ecou îmi răsună încă vesel în urechi, în ciuda anilor trecuți de atunci. Cea mai mare parte a caricaturilor exagerate ale lui Ensor au fost admise în acest Salon viu și vibrant, care nu se speria de câteva geamuri sparte... Ensor și-a generalizat părerile despre esența umană și sfichiuirile lui au biciuit, în afară de lumea artistică, „grupurile constituite”... Ironia lui lovește tare. Ea evocă comicul macabru al clovnilor britanici. În opera multiplă și considerabilă a pictorului din Ostende preferințele mele se îndreaptă totuși spre savuroasele pinze colorate pe care sub etichete mai puțin scandaloase le expunea altădată la Salonul celor XX și cu care îmbrăca uneori pereții cercului artistic. *Lampagiul*, achiziționat de Muzeul din Bruxelles, *După cină*, *Femeia care colorează*, 112

- Femeie mincind stridii*, o serie de studii de fructe și accesorii direct inspirate de natură...
47. Citat de Grégoire LE ROY, op. cit., pp. 147—148.
 48. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Octave MAUS, 28 octombrie 1890, Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 5730. Reprodusă în Buletinul Muzeelor regale de artă ale Belgiei, op. cit., pp. 35—36.
 49. Camille MAUCLAIR, *Tradiția și moda în artă*, conferință ținută la Estetica Liberă în 1896.
 50. Francine-Claire LEGRAND, *Ensor grupul celor XX și pictura franceză*, în *Médecine de France*, Paris, 1962, nr. 135, pp. 17—32.
 51. Scrisoare adresată de Eugène DEMOLDER lui James ENSOR, 27 decembrie 1898. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 23.
 52. Scrisoare adresată de Eugène DEMOLDER lui James ENSOR, 4 ianuarie 1899. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 20.
 53. Scrisori adresate de James ENSOR lui Jules DUJARDIN. Bruxelles, Arhivele generale ale Regatului, Arhivele de Artă belgiană, neinventariate.
 54. Jules DUJARDIN, *Despre James Ensor*, în *La Plume*, op. cit., pp. 50—53.
 55. *Expoziția Universală și Internațională — secția belgiană de artă*, Paris, 1900, nr. 36 (*Femeia care colorează*)
 56. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Octave MAUS, 7 ianuarie 1899. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, A.A.C., inv. 6322. Reprodusă în Buletinul Muzeelor regale de artă ale Belgiei, op. cit., pp. 50—51.

CAPITOLUL IV

1. Grégoire LE ROY, *James Ensor*, Bruxelles, 1922, p. 96.
2. James ENSOR, *Scrisori către André De Ridder*, Anvers, 1960, p. 63. Scrisoare din 30 septembrie 1928.

3. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Octave MAUS, 9 septembrie 1898. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, Arhivele de Artă contemporană, inv. 6317. Reprodusă în Buletinul Muzeelor regale de artă ale Belgiei, Bruxelles, 1966, 1/2, pp. 46—47.
4. Această denumire, parafrizare comică a titlurilor lungi, descriptive, mult gustate de pictorii de scene istorice care culegeau laurii saloanelor oficiale, te duce cu gândul — în mod surprinzător — la titlurile date în zilele noastre de Georges Mathieu: *Actele de violență ale hughenoșilor francezi față de nobila doamnă Mombrun de către soldați pe care i-a primit cu toată generozitatea, sau Tortura minoră la care au fost supuși Marchizul de Coconat și complicele său La Molle.*
5. Paul FIERENS, *James Ensor*, Paris, 1943.
6. Emile VERHAEREN, *James Ensor*, Bruxelles, 1908, p. 84.
7. Walter VANBESELAERE, în prefața catalogului expoziției *Retrospectiva James Ensor*, Anvers, Muzeul regal de artă, 16 iunie—15 august 1951, p. 11.
8. Vezi capitolul II, nota 32.
9. L. SCHOONBAERT,
10. Philippe REBERTS-JONES, *Vogels cel neiubit*, prefață la catalogul expoziției *Vogels*, Charleroi, Palatul Artelor, 11 octombrie — 3 noiembrie 1968 și Ixelles, Muzeul de Artă, 19 noiembrie — 15 decembrie 1968.
11. *L'Art moderne*, Bruxelles, 16 martie 1884, pp. 86—87; Victor REDING, în *La Fédération artistique*, Bruxelles, 14 februarie 1885.
12. Marc VERY, *Atelierele noastre: Périclès Pantazis*, în *L'Artiste*, Bruxelles, 12 martie 1876, pp. 82—83.
13. *Scrierile lui James Ensor*. Prefață de Henri VAN-DEPUTTE, Bruxelles, 1944, p. 29.
14. Emile VERHAEREN, op. cit., p. 100.
15. René LYR, *Carnet de amintiri*, inedit. Bruxelles, Succesiunea René Lyr.
16. *Scrierile lui James Ensor*, op. cit., p. 33.

17. Text datat din 1882 ; *Scrierile lui James Ensor*, op. cit., p. 77.
18. Expoziția *Antagonisme*, Paris, Muzeul de arte decorative, Muzeul Luvru, februarie 1960.
19. Eugénie DE KEYSER, *Trăznirea ingerilor rebeli*, în *Peinture vivante*, 5, nr. 35, Bruxelles, 1967-1968.
20. Emile VEHAEREN, op. cit., p. 46.
21. Eugène DEMOLDER, *James Ensor*, Bruxelles, 1892, p. 6.
22. Marcel DE MAEYER, *Geneza măștilor, traves-tiului și scheletelor cu motiv în opera lui James Ensor*, în *Buletinul Muzeelor regale de artă ale Belgiei*, Bruxelles, 1963, pp. 69—88.
23. Ibidem.
24. Citat al lui Pol DE MONT, în *James Ensor pic-tor și acvafortist*, în *La Plume*, Paris 1899, (data: 1 decembrie 1898), p. 87.
25. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Octave MAUS, 9 septembrie 1898. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, Arhivele de artă contemporană, inv. 6317. Reprodusă în *Buletinul Muzeelor regale de artă ale Belgici*, op. cit., pp. 46—47.
26. Libby TANNENBAUM, *Ensor*, New York, 1951, pp. 59—61.
27. Marcel DE MAEYER, loc. cit.
28. Camile MAUCLAIR, *James Ensor, acvafortist*, în *La Plume*, op. cit., p. 5.
29. *Scrierile lui James Ensor*, op. cit., p. 71.
30. Ibidem.
31. Libby TANNENBAUM, op. cit., p. 71.
32. Text al lui René LYR, inedit, scris sub forma unei scrisori adresată fiului său Claude, 17 iulie 1945, Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Bel-giei, Arhivele de artă contemporană, inv. 10262.
33. 1892 : 19 opere, din care 6 desene, 1 în peniță, 1 pastel și doar 11 uleiuri. 1893 : 5 uleiuri, 1 de-sen. 1894 : 3 uleiuri. 1895 : 5 uleiuri, 7 acvaforte (printre care reluări de teme desenate), 1 acua-relă, 2 desene. 1896 : 3 uleiuri, 2 acvaforte, 2 cre-ioane colorate. 1897 : 1 ulei, 1 gravură, 1 desen pentru capela închinată sfinților Petru și Pavel. 1898 : 2 uleiuri, 2 acvaforte reluate. 1899 : *Autopor-*

tret înconjurat de măști, respectiv 1 ulei, 1 gravură; *Băile din Ostende*. 1900: 4 uleiuri, 1 desen. 1901: 1 ulei: *Vedere din Mariakerke*, 1902: 2 uleiuri, pastelurile *Păcatele capitale* în număr de 8 (2 studii pentru *Invidia*). 1903: 6 creioane colorate, 1 guașe. 1904: numai *Fecioara conso-latoare*, reprezentînd o Fecioară cu pruncul încon-jurată de măști. 1906: 2 uleiuri. 1908: 2 uleiuri. 1909: 1 ulei. 1916: 1 ulei.

Producția scăzută se menține astfel pînă în 1925, dată de la care se constată o reluare a lucrului. 1925: 11 opere în ulei. 1930: 10 uleiuri. 1939: 2 uleiuri. 1940: ultima operă citată de Paul HAES-AERTS este un desen *Autoportret* în care Ensor este reprezentat purtînd ochelari (Paul HAESAERTS, *James Ensor*, New York, 1959).

34. Octave UZANNE, *James Ensor*, pictor-acvafor-tist, în *La Plume*, op. cit., p. 78.
35. Scrisoare adresată de Eugène DEMOLDER lui James Ensor, 27 decembrie 1898. Bruxelles, Mu-zeele regale de artă ale Belgiei, Arhivele de artă contemporană, inv. 23.
36. *La Jeune Belgique*, 29 august 1896, pp. 265—266.
37. Florent FELS, *James Ensor*, Geneva, 1947, p. 55.

CAPITOLUL V

1. Jos DE SMET

Să ne amintim că în 1888, Ensor își propunea să trimită la cercul celor XX o pictură intitulată *Masacrul pescarilor din Ostende, august 1887* (a se vedea în legătură cu aceasta scrisoarea lui James Ensor către Octave MAUS, 14 ianuarie 1888. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Bel-giei, Arhivele de artă contemporană, inv. 5041. Reprodusă în Buletinul Muzeelor regale de artă ale Belgiei, Bruxelles, 1966, 1/2, pp. 31—32).

2. *L'Echo d'Ostende*, Ostende, septembrie 1887, Nr. 68 de joi 25 august 1887, a fost decupat în co-lecția păstrată de biblioteca din Ostende; acest ziar citează în mai multe rînduri ziarul *Times*, din 25 august 1887, care insinuează că pescarii 116

din Ostende sînt niște marionete în mîinile vreunui partid politic sau unei combinații comerciale.

3. *Le Globe illustré*, Bruxelles, septembrie 1887.
4. *Le Mouvement social*, revistă a lui Sander Piron ; *La Société nouvelle* a lui Fernand Braueuz și *La Justice*, săptămînal al lui Furnémont, Hallé și Grimard, republicat în 1896 în *Les Temps nouveaux*, nr. 4.
5. Datorez anumite precizări privind această problemă domnului Vilain, bibliotecar șef al orașului Ostende ; unul din tablouri este păstrat la Muzeul din Ostende.
6. Herman T. PIRON, *Ensor, un studiu: psihoanalitic*, Anvers, 1968.
7. Richard WAGNER, *Arta și revoluția 1849*, traducere de Jacques MESNIL, Bruxelles, 1898, p. 47.
8. *La Liberté ; Le drapeau noir ; La réforme sociale ; La question sociale ; La misère ; La débâcle* și mai cu seamă *Lutte pour l'art* care-l citează deja pe Lautréamont : „Căpățînile moi“, imagine verbală a măștilor lui Ensor.
9. Albert CROQUEZ, *Opera gravată a lui James Ensor*, Geneva, 1947, cat. 77, face o trimitere la *Războiul* lui Rousseau-vameșul. Acest tablou, astăzi în muzeul Luvru, fusese executat în 1894 ca urmare a unei comenzi a lui Jarry pentru *L'Ymagier*, litografia lui Rousseau-vameșul dovedind influența unei ilustrații de gazetă, *Țarul*, apărută în *Le courrier français*, în 1889. I-a servit oare drept sursă de inspirație și lui Ensor ?
10. *Haro, Haro, Haro, săriți pe cenzori*, f.d. Text inedit al lui James ENSOR. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, Arhivele de artă contemporană, inv. 10274. „...Artiști, prieteni imaculați și trufași luați poziție și pe față și condamnați după exemplul lui Christos și fără milă și pictural, muzical și literal pe burghezul-cenzor autor de procese verbale...“
11. *Manifestări de anxietăți în arta modernă*, Darmstadt, 1963, pp. 63—64, face o apropiere a com-

- poziției de cea a lui Hans Makart, *Intrarea lui Carol al V-lea la Anvers*, 1878.
12. Libby TANNENBAUM, *Ensor*, New York, 1951, p. 61 (Archetipul adevărului persecutat...).
 13. Seria va fi reprodusă în litografie de Giroux în 1921.
 14. Paul HAESAERTS, *James Ensor*, New York, 1959, p. 354.
 15. Herman T. PIRON, *Ensor, un studiu psihoanalitic*, Anvers, 1968.
 16. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Jules DUJARDIN, 6 octombrie 1899. Bruxelles, Arhivele Generale ale Regatului, Arhivele de Artă belgiană, inv. 992.
 17. *Scrierile lui James Ensor*. Prefață de Henri VANDEPUTTE. Bruxelles, 1944, p. 30. *Reflecții asupra câtorva pictori și semănători de idei efemere*.
 18. James ENSOR, *Scrisori către André De Ridder*, Anvers, 1960, pp. 57—59. Scrisoare din 2 august 1928.
 19. Eugène DEMOLDER, *James Ensor*, Bruxelles, 1892, p. 13.
 20. Georges BURAUD, *Măștile*, Paris, 1961, p. 36.
 21. Loc. cit., p. 78.
 22. Loc. cit., p. 81.
 23. Marcel DE MAEYER, *Geneza măștilor, traves-tiului și scheletelor ca motiv în opera lui James Ensor*, în Buletinul Muzeelor regale de artă ale Belgiei, Bruxelles, 1963, p. 88.
 24. Scrisoare adresată de James ENSOR lui Octave Maus, f.d. (decembrie 1884), împodobită cu un desen în peniță reprezentându-l pe Ensor figurînd între un monstru mic și niște ființe înaripate. Bruxelles, Muzeele regale de artă ale Belgiei, Arhivele de artă contemporană, inv. 4686. Acest desen este reprodus în Buletinul Muzeelor regale de artă ale Belgiei, Bruxelles, 1966, 1/2, p. 11. În 1888, desenul din fosta colecție Claes-Boogaerts din Bruxelles, în 1895, acvaforte și în 1898 afișul pentru expoziția Salonului celor o Sută, prima expoziție personală a lui James Ensor la Paris.

25. Georges BURAUD, op. cit., p. 193.
26. Gaston BACHELARD, prefață la lucrarea lui Roland KUHN, *Fenomenologia măștii în lumina testului lui Rorschach*, Paris-Bruges, 1957, p. 7.
27. Jean STEVO, *Ensor despre el însuși*, în *La Revue générale*, Bruxelles, iunie 1960, p. 95.
28. *La Jeune Belgique*, 1896, p. 3.
29. Eugène DEMOLDER, op. cit., p. 23.
30. *La Revue blanche*, Paris, 15 aprilie 1902.
31. James ENSOR, op. cit., p. 57. Scrisoare din 2 august 1928.
32. Charles BAUDELAIRE, Prefață la Edgar Poe. „Povestiri extraordinare“, viața și operele sale, Paris, 1856.
33. Herman T. PIRON, op. cit.
34. Françoise CACHIN, *Gauguin*, Paris, 1968.
35. Robert VIVIER, *Istoria unui suflet*, în *Maeterlinck*, volum al mai multor colaboratori, Bruxelles, 1962, p. 144.
36. Sven SANDSTROM, *Lumea imaginară a lui Odilon Redon*, Lund, 1955.

1877

- 1 AUTOPORTRET ÎN ARAB
creion negru pe hîrtie, 64×54 cm. s. și d.
Tel Aviv, Musée des Beaux-Arts
- 2 CABINA PE PLAJA
ulei pe carton, 18,5×23,5 cm. s.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

1879

- 3 AUTOPORTRET NUMIT „CAP MARE“
ulei pe lemn, 16,5×13 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția M. Mabilie.
- 4 AUTOPRORTRET NUMIT „CAP MIC“
ulei pe lemn, 20×14 cm. s. și d.
Grand, colecția A. Taevernier.
- 5 HRISTOS ȘI OMUL ȘCHIOP
cărbune și guașă pe hîrtie, 46×54 cm. s.
Gand, Museum voor Schone Kunsten.
- 6 ENSOR LA ȘEVALET
ulei pe pînză, 40×33 cm. s. și d.
Gand, colecția Leten.
R e p l i c ă : de prin 1923
ulei pe pînză, 42×32 cm. s.
Florența, Galleria degli Uffizi.
- 7 FUDITH ȘI HOLOFERN
ulei pe pînză, 57×67 cm. s.
Ostende, Museum voor Schone Kunsten.

* Dimensiunile sînt date în centimetri, înălțimea precedînd lățimea, s = semnat ; d = datat ; D = L. Deltel, Pictorul gravor ilustrat (secolul XIX și secolul XX), volumul XIX, Paris, 1974.

- 8 ORESTE AMENINȚAT DE FURII
ulei pe pânză. s.
nelocalizat

1880

- 9 CABINETUL JAPONEZ
creion pe hîrtie lipită cu clei pe carton și pânză,
22,6×16,6 cm. s.
Bruxelles, colecția doamnei Jeanne Rousseau.
- 10 SCAUNUL CU HÎRDĂU VERDE
ulei pe pânză, 45×35 cm. s.
Anvers, colecția doamnei Cléomir Jussiant.
- 11 VARZA
ulei pe pânză, 67,5×79,5 cm. s. și d.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de
Belgique.
- 12 FEMEIA CARE COLOREAZĂ
ulei pe pânză, 102×82 cm. s. și d.
Waterloo, colecția doamnei Wodon-Rousseau.
- 13 DOAMNA CU EVANTAI
ulei pe pânză lipită cu clei pe lemn, 132×83 cm.
s. și d.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- 14 EVANTAIUL PE SCAUN
ulei pe carton, 18,7×23,1 cm. s. și d.
New York, colecția P. Croquez.
- 15 FEMEIA CU MĂTURA
cărbone pe hîrtie, 75×59 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția M. Mabilic.
- 16 IUDA ZVIRLIND ARGINȚII ÎN TEMPLU
ulei pe pânză, 66,5×57 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția Clacs-Boogaerts.
- 17 LAMPAGIUL
alt titlu : UN HORNAR
ulei pe pânză, 151,5×91 cm. s. și d.
Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts de
Belgique.
R e p l i c ă : de prin 1910
ulei pe pânză, 100×70 cm. s.
Bruxelles, colecția d. și d-na L.M.
- 18 MARIONETE ȘI CASĂ (reluat prin anul 1886—1888)
creion Conté pe hîrtie lipită cu clei pe carton și
pânză,
22,5×16 cm. s.
Bruxelles, colecția doamnei Jeanne Rousseau.
- 19 MOARTEA JEZABELEI
cărbone pe hîrtie, 70×51 cm. s. și d.
Chicago, The Art Institute (donația Tiffany și
Margaret Blake).

- 20 **MOARTEA MISTICĂ A UNUI TEOLOG**
(reluat prin 1886)
alt titlu : CĂLUGĂRII EXALTAȚI RECLAMÎND TRUPUL
TEOLOGULUI SUS OVIS ÎN CIUDA OPOZIȚIEI EPIS-
COPULUI FRISTON
creion și cărbune pe hîrtie lipită pe pînză,
97×83 cm. s. și d.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- 21 **NATURĂ MOARTĂ CU RAȚĂ**
ulei pe pînză, 78×100 cm. s. și d.
Tournai, Musée des Beaux-Arts.
Replîcă : de prin 1910
ulei pe pînză, 80×100 cm.
Rotterdam, Museum Boymans—Van Beuningen.
- 22 **NATURĂ MOARTĂ CU EVANTAIE ȘI PORTELANURI
CHINEZEȘTI**
alt titlu : CHINEZĂRII
ulei pe pînză, 100×78 cm. s. și d.
Anvers, Koninglijk Museum voor Schone Kunsten.
- 23 **PEISAJ**
ulei pe pînză, 35×42 cm. s. și d.
nelocalizat (vîndut la Galeria Campo, la Anvers,
la 22 aprilie 1969).
- 24 **PESCAR AȘEZAT**
cărbune pe hîrtie, 74×56 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția M. Mabilie.
- 25 **CEȘCUTA**
ulei pe pînză, 27,5×22 cm. s.
Lokeren, colecția M. Vandereecken.
- 26 **PORTRETUL CHITARISTULUI DARIO DE REGOYOS**
creion pe hîrtie, 35×22,5 cm. s.
Bruxelles, colecția Claes-Boogaerts.
- 27 **PORTRETUL CHITARISTULUI DARIO DE REGOYOS
(SCRIIND)**
creion conté pe hîrtie, 21×26 cm. s.
Ostende, Museum voor Schone Kunsten.
- 28 **PORTRETUL LUI WILLY FINCH**
acuarelă pe hîrtie, 22×17 cm. c.
Bruxelles, colecția Claes-Boogaerts.
- 29 **PORTRETUL LUI WILLY FINCH LA ȘEVALET**
ulei pe pînză, 50×31,5 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția Claes-Boogaerts.
- 30 **PORTRETUL LUI WILLY FINCH DESENÎND**
cărbune pe hîrtie, 22×17 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția Claes-Boogaerts.
- 31 **PORTRETUL LUI WILLY FINCH PICTÎND**
ulei pe lemn, 27×35 cm. s. și d.
Gand, colecția R. Leten.

- 32 **PORTRETUL LUI WILLY FINCH, VĂZUT DIN SPATE**
creion conté pe hîrtie, 20×16 cm. s.
Ostende, Museum voor Schone Kunsten.
- 33 **REGELE CIUMA**
cărbune pe hîrtie, 16,8×21,9 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția A. Delvaux.
- 34 **STRADA FLANDRĂ SUZ ZĂPADĂ**
ulei pe pînză, 48×30 cm. s. și d.
Londra, colecția L. Franck.
- 35 **SALONUL BURGHEZ (SCHIȚĂ)**
ulei pe pînză, 66×57 cm. s. și d.
Londra, colecția L. Franck.

1881

- 36 **DUPĂ-AMIAZĂ LA OSTENDE**
ulei pe pînză, 110×134 cm. s. și d.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
Replică : de prin 1910
ulei pe pînză, 130×160 cm.
Bruxelles, colecția G. Daelemans.
- 37 **DOAMNA ÎN ALBASTRU**
ulei pe pînză, 68,5×58,5 cm. s. și d.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- 38 **DOAMNA ÎNTUNECATĂ**
alt titlu : **DOAMNA ÎN NEGRU**
ulei pe pînză, 100×80 cm. s. și d.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- 39 **FINCH VĂZUT DIN SPATE**
ulei pe lemn, 31,5×23,5 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția Cales-Boogaerts.
- 40 **MUZICĂ RUSEASCĂ**
alt titlu : **LA „MISS“**
ulei pe pînză, 113×110 cm. s. și d.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- 41 **STRADA FLANDRĂ VARA**
ulei pe pînză, 101×80 cm. s. și d.
Kapellen, colecția Doamnei Jean Speth.
- 42 **SALONUL BURGHEZ**
alt titlu : **DUPĂ CINA LA OSTENDE**
ulei pe pînză, 135×110 cm. s. și d.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Replică : de prin 1908—1910.
ulei pe pînză, 143×113 cm. s.
Neuss, Clemens Sels Museum.

- 43 **DOAMNA DISPERATĂ**
ulei pe pânză, 100×80 cm. s. și d.
Paris, Musée National d'Art Moderne.
- 44 **LECȚIA DE MUZICĂ DUPĂ WATTEAU**
ulei pe pânză, 105×130 cm. s.
nelocalizat
- 45 **FEMEIE MÎNCÎND STRIDII**
ulei pe pânză, 207×150 cm. s. și d.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
Replică: de prin 1907
ulei pe pânză, 144×111 cm. s. și d. (antidatată: 1882).
Anvers, colecția doamnei Cléomir Jussiant.
- 46 **NATURA MOARTĂ CU STRIDII**
ulei pe pânză, 79×99 cm. s. și d.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- 47 **PESCARUL**
cărbone pe hîrtie, 72×62 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția F. Van Haelen.
- 48 **PORTRETUL MAMEI ARTISTULUI**
ulei pe pânză, 100×80 cm. s. și d.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- 48 **PORTRETUL LUI THEO HANNON**
ulei pe pânză, 69×49 cm. s. și d.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- 50 **PORTRETUL LUI WILLY FINCH**
ulei pe pânză, 110×95 cm. s. și d.
Ostende, Museum voor Schone Kunsten.
- 51 **PORTRETUL LUI WILLY FINCH LA ȘEVALET**
ulei pe pânză, 49,5×29,5 cm. s.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- 52 **UN PADUCHIOS NECAJIT CARE SE INCALZEȘTE**
ulei pe pânză, 98×86 cm. s. și d.
operă distrusă în timpul celui de-al doilea război mondial.

- 53 **HRISTOS MERGÎND PE APE**
ulei pe pânză, 110×135 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția doamnei Henri Neuman.
- 54 **ENSOR CU PĂLĂRIE CU FLORI** (reluat în 1888)
ulei pe pânză, 76,5×61,5 cm. s. și d.
Ostende, Museum voor Schone Kunsten.
- 55 **JUCĂTORII**
alt titlu: JUCĂTOR LA RULETĂ DEZAMĂGIT
creion pe hîrtie, 22,4×29,2 cm.
Bruxelles, colecția J. Convent.

- 56 **MAȘTILE SCANDALIZATE**
ulei pe pânză, 135×112 cm. s. și d.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- 57 **PICTORUL G. VOGELS ÎN ATELIERUL SĂU**
ulei pe pânză, 54×42 cm. s.
St. Nicolas Waas, Museum voor Schone Kunsten.
- 58 **BETIVANII**
ulei pe pânză, 115×165 cm. s. și d.
Bruxelles, fost în colecția L. Boogaerts.
Replică : de prin 1908—1910
ulei pe pânză, 84×114 cm. s.
Bruxelles, colecția A. Cuvclier.
- 59 **VISLAȘUL**
ulei pe pânză, 81×100 cm. s. și d.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

1884

- 60 **AUTOPORTRET**
cărbune pe hîrtie, 73×55 cm. s. și d. (pe spate).
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- 61 **SALONUL FAMILIEI ROUSSEAU LA BRUXELLES**
alt titlu : **INTERIOR**
ulei pe pânză, 60×80 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția M. Pirson.

1885

- 62 **INTRAREA LUI HRISTOS ÎN IERUSALIM**
face parte din seria „Aureolele lui Hristos”
sau „Sensibilitățile luminii”.
cărbune și creion conté pe hîrtie lipită cu clei pe
pânză, 207×152 cm. s. și d.
Gand, Museum voor Schone Kunsten.
- 63 **FANFARA ÎN ROȘU**
ulei pe pânză, 111×76 cm. s. și d.
Berna, succesiunea Dr. F. Trüssel.
- 64 **ISUS ARĂTAT POPORULUI**
face parte din seria „Aureolele lui Hristos”
cărbune și creion conté pe hîrtie lipită cu clei
pe pânză, 150×100 cm. s. și d.
Gand, colecția A. Taevernier.
- 65 **INVIEREA**
face parte din seria „Aureolele lui Hristos”
cărbune și creion conté pe hîrtie lipită cu clei
pe pânză, 150×100 cm. s.
Bruges, colecția De. A. de Jaeger.
- 66 **SCHELETE PRIVIND CHINEZARI**
ulei pe pânză, 100×61 cm. s. și d.
New York, colecția Julian J. Aberbach.

Replică : de prin 1910
ulei pe pânză, 99,5×64,5 cm. s. și d. (antedatat :
1885).

Köln Wallraf — Richartz Museum.

- 67 ACOPERIȘURILE DIN OSTENDE
ulei pe pânză, 112×135 cm. s. și d.
Londra, colecția L. Franck.

1886

- 68 ADORAȚIA PĂSTORILOR
face parte din seria „Aureolole lui Hristos”
cărbone și creion conté pe hîrtie lipită cu clei
pe pânză, 76×61 cm. s. și d.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de
Belgique.

- 69 AUTOPORTRET CU LAMPĂ
alt titlu : IN ÎNTUNERIC
cretă neagră pe hîrtie, 22,5×17 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția B. Goldschmidt.

- 70 CALVARUL
alte titluri : HRISTOS ÎN AGONIE.
ENSOR RĂSTIGNIT
creioane colorate pe lemn, 17,5×23,5 cm. s. și d.
(data pe spate).
Bruxelles, a făcut parte din colecția Claes-Boogaerts.

- 71 CATEDRALA
gravură pe zinc, 246×190 mm. — D.7. (x)

- 72 PISICA NEAGRĂ (circa 1886—1888)
ilustrație la o povestire a lui Edgar Poe.
creion conté pe hîrtie lipită cu clei pe carton și
pânză, 22,6×17 cm.
Bruxelles, colecția doamnei Jeanne Rousseau.

- 73 HRISTOS POTOLIND FURTUNA
gravură pe zinc, 160×238 mm. — D.5. (x)

- 74 HRISTOS BATJOCORIT
alt titlu ISUS ARĂTAT POPORULUI
gravură pe zinc, 237×160 mm. — D. 1. (X)

- 75 HRISTOS MORT VEGHEAT DE INGERI
alt titlu : HRISTOS JELIT DE INGERI
creion negru pe lemn, 17×21 cm. s. și d.
Gand, colecția A. Taevernier.
Replică : din 1939
ulei pe pânză, 51×60 cm. s.
nelocalizat.

- 76 DIAVOLUL ÎN TURNUL DE ATAC (circa 1886—1888)
ilustrație la o povestire a lui Edgar Poe.
creion conté pe hîrtie lipită cu clei pe carton
și pânză, 22,6×17,5 cm. s.
Bruxelles, colecția doamnei Jeanne Rousseau.

- 77 DIAVOLII DZITTS ȘI HIAHOX CONDUȘI DE CRAZON
CALARE PE O PISICĂ FURIOASĂ IL ÎNSOȚESC PE
HRISTOS ÎN INFERN
creion conté, tuș și cretă albă pe hîrtie,
17,3×22,6 cm. s. și d.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de
Belgique.
- 78 COPIII CARE SE SPALĂ
ulei pe pînză, 135×110 cm. s.
Anvers, colecția doamnei Cléomir Jussiant.
- 79 PORTRETUL MEU TRIST ȘI SOMPTUOS
cretă neagră pe hîrtie, 22,5×20 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția doamnei Claes-Boogaerts.
- 80 SATANA ȘI LEGIUNILE FANTASTICE CHENUIND
RĂSTIGNITUL
alt titlu : HRISTOS ÎN AGONIE
face parte din seria „Aureolele lui Hristos”
cărbone și creion conté pe hîrtie lipită cu clei
pe pînză, 61×76 cm. s. și d.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de
Belgique.

1887

- 81 ADAM ȘI EVA IZGONIȚI DIN PARADIS
alt titlu : STUDIU DE LUMINA
ulei pe pînză, 205×245 cm. s. și d.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- 82 CARNAVALUL PE PLAJA
ulei pe pînză, 54,5×69,5 cm. s. și d.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de
Belgique.
- 83 TATĂL MEU MORT
creion conté pe hîrtie, 17×22,5 cm. s.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- 84 VEDERE MICĂ DIN MARIAKERKE
gravură pe zinc, 89×129 mm. — D.16. (x)
- 85 PORTRETUL MAMEI LUI ENSOR
creion conté și creioane colorate pe hîrtie, /
17,9×22,5 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția B. Goldschmidt.
- 86 ÎSPITIREA SFÎNTULUI ANTONIE
creion pe hîrtie, 170×150 cm. s. și d.
Kapellen, colecția Frédéric Speth.
- 87 TRIBULAȚIILE SÎNTULUI ANTONIE
ulei pe pînză, 117,8×167,6 cm, s. și d.
New York, Museum of Modern Art.
- 88 TRIUMFUL MORȚII
alt titlu : MOARTEA URMĂRIND TURMA OMENEASCĂ
creion pe hîrtie, 22,5×17 cm. s. și d.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

- 88 **ASASINATUL**
gravură pe zinc, 178×238 mm. D.38. (x)
- 90 **HIMERA**
gravură pe zinc, 90×61 mm. D.25. (x)
- 91 **LUPTA PADUCHIOȘILOR DESIR ȘI RISSOLE**
gravură pe aramă, 237×289 mm. D.19. (x)
- 92 **DEMONI CARE MĂ SICIE**
creion negru și creioane colorate pe hîrtie,
22×30 cm. s. și d.
Paris, colecția Galerie du Bateau Lavoir.
- 93 **DIAVOLI COTONOGIND INGERI ȘI ARHANGHELI**
alt titlu : **LUPTA DEMONILOR**
gravură pe aramă, 251×239 mm. D.23. (x)
- 94 **ECORȘEUL**
gravură pe aramă, 138×99 mm. D.57. (x)
- 95 **INTRAREA LUI HRISTOS ÎN BRUXELLES**
ulei pe pînză, 258×431 cm. s. și d.
Londra, colecția L. Franck (în păstrare la An-
vers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten).
- 96 **STELELE CIMITIRULUI**
gravură pe aramă, 140×180 mm. D.56. (x)
- 97 **JANDARMII**
gravură pe zinc, 179×238 mm. D.55. (x)
- 98 **BAZENUL MARE DIN OSTENDE**
gravură pe zinc, 179×236 mm. D.45. (x)
- 99 **GREVA**
alt titlu : **MASACRUL PESCARILOR OSTENDEZI,**
AUGUST 1887
creioane colorate pe hîrtie, 34×67,5 cm. s. și d.
Anvers. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- 100 **CIUDATELE INSECTE**
gravură pe aramă, 119×159 mm. D.46 (x)
- 101 **GRĂDINA DRAGOSTEI**
ulei pe pînză, 112×110 cm. s. și d.
Anvers, colecția doamnei Cléomir Jussiant.
- 102 **MOBILA BÎNTUITĂ DE DUHURI**
gravură pe aramă, 139×91 mm. D.22. (x)
- 103 **PORTRETUL MEU ÎN 1960**
gravură pe aramă, 70×119 mm. D.34. (x)
- 104 **OCUPAREA UNUI ORAȘ CIUDAT**
gravură pe aramă, 179×240 mm. D.33. (x)
- 105 **ISPTIREA LUI HRISTOS**
gravură pe aramă, 80×120 mm. D.60. (x)

- 106 **INGERUL EXTERMINATOR**
gravură pe aramă, 118×157 mm. D.77. (x)
- 107 **MIRAREA MAȘII WOUSE**
ulei pe pânză, 109×131 cm. s. și d.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- 108 **TRĂSNIREA INGERILOR REBELI**
alt titlu : CĂDEREA INGERILOR REBELI
ulei pe pânză, 108×131 cm. s. și d.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- 109 **DOAMNA ROUSSEAU LA MICROSCOP**
creion negru pe hîrtie, 24,5×18,5 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția Claes-Boogaerts.
- 110 **MLAȘTINA CU PLOPI**
alt titlu : PLOPII
gravură pe aramă, 160×239 mm. D.74. (x)
- 111 **PORTRETUL MEU SCHELETIZAT**
gravură pe aramă, 121×81 mm. D.67. (x)
- 112 **MOARA DIN MARIAKERKE**
alt titlu : IN DUNELE DE LA MARIAKERKE
gravură pe aramă, 129×179 mm.
- 113 **NAPOLEON LA WATERLOO**
creion conté pe hîrtie, 25×30,5 cm. s. și d.
Rhode-St. Genèse, colecția d. și d-na A. Niels.
- 114 **PATINATORII**
gravură pe aramă, 180×240 mm. D.65. (x)
- 115 **FRUCTELE MICI**
ulei pe lemn, 19×26 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția J. Van Haelen.
Replică : din 1910
vezi catalog nr. 200.
- 116 **SCHELETELE VRIND SĂ SE ÎNCALZEASCĂ**
ulei pe pânză, 75×60 cm. s. și d.
Texas (U.S.A.), colecție particulară.
- 117 **TEATRUL MAȘILOR**
ulei pe pânză, 59×72 cm. s. și d.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
Replică : din 1908
ulei pe pânză, 73×86,8 cm. s. și d.
Berna, succesiunea Dr. F. Trüssel.
- 118 **TRIUMFUL ROMAN**
creion și creioane colorate pe panou preparat,
37×46 cm. s.
Bruxelles, Cabinet des estampes, Bibliothèque
Royale Albert Ier.
- 119 **TRIUMFUL ROMAN**
gravură pe aramă, 179×240 mm. D. 78. (x)
- 120 **VENUS CU SCOICA**
creion pe hîrtie, 23×21,5 cm. s. și d. nelocalizat.

- 121 BĂTRÎNA CU MĂȘTI
alt titlu : TEATRUL MĂȘTILOR, JOC DE ARTIFICII
ulei pe pînză, 54×47 cm. s. și d.
Gand, Museum voor Schone Kunsten.

1890

- 122 ASASINATUL
ulei pe pînză, 60×76 cm. s. și d.
New York, colecția S. Salz.
- 123 BURGHEZII INDIGNAȚI FLUIERÎNDU-L PE WAGNER
nelocalizat.
- 124 EVOLUȚIA UNOR CLOVNI ALBI ȘI ROȘII
creion, creioane colorate și guașă pe hîrtie,
24×30 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția B. Goldschmidt.
- 125 DOMENIUL DIN ARNHEEM
ulei pe pînză, 80×100 cm. s.
Bruxelles, colecția Contelui R. Boël.
- 126 ENSOR LA ȘEVALET
ulei pe pînză, 58,5×41,5 cm. s.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- 126 INTRIGA
ulei pe pînză, 90×150 cm. s. și d.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten.
Replică : de prin 1911
ulei pe pînză, 94,5×111 cm. s.
Paris, colecția doamnei A. Croquez.
- 128 OGLINDA CU SCHELET
creion pe hîrtie, 29,5×21,5 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția M. Mabilie.
- 129 NAPOLEON LA WATERLOO
creion pe hîrtie, 22,5×31 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția Van Geluwe.
- 130 PORTRETUL LUI EMILE VERHAEREN
ulei pe lemn, 25×18 cm. s. și d.
Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er} Cabi-
net de travail Verhaeren.

1891

- 131 INTRUNIRE INTR-UN PARC
gravură pe aramă, 90×137 mm. D. 84. (x)
- 132 BĂTĂLIA PINTENILOR DE AUR
tuș, creioane colorate, peniță și guașă pe lemn,
37,5×45,5 cm. s. și d.
Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts de Bel-
gique.
- 133 JUDECĂTORII CEI BUNI
ulei pe lemn, 38×46 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția P. de Weissenbruch.

- 134 HRISTOS POTOLIND FURTUNA
ulei pe pânză, 80×100 cm. s. și d.
Ostende, Museum voor Schone Kunsten.
- 135 HRISTOS IN INFERN
creion pe hîrtie, 22,5×29,5 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția G. de Groof.
- 136 HRISTOS ȘI CRITICII
alt titlu : ECCE HOMO
ulei pe lemn, 12×16 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția doamnei Marteaux.
- 137 CUIRASIERII LA WATERLOO
alt titlu : ULTIMUL CAREU AL LUI NAPOLEON
tuș și pastel pe hîrtie, 22,5×62,5 cm. s. și d.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
- 138 OMUL DURERILOR
ulei pe lemn, 21×16 cm. s. și d.
Gand, colecția P. Leten.
- 139 MAȘTI DISPUTÎNDU-ȘI UN SPÎNZURAT
alt titlu : SCHELETE CERTÎNDU-SE PE UN
SPÎNZURAT
ulei pe pânză, 59×74 cm. s. și d.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kun-
sten.
- 140 MUZICANȚII ÎNGROZITORI
alte titluri : MUZICANȚII TRAGICI, ANIMALELE
MUZICANȚI
ulei pe lemn, 16×21 cm. s. și d.
La Hulpe, colecția Baron Ch. E. Janssen.
- 141 SCHELETE DISPUTÎNDU-ȘI O SCRUMBIE AFUMATĂ
ulei pe lemn, 15,5×21 cm.
Bruxelles, colecția B. Goldschmidt.

1892

- 142 DERUTA MERCENARILOR
alt titlu : SOLDĂȚOI ÎN DEBANDADĂ
creion pe lemn, 16×21,5 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția M. Mabilie.
- 143 DISPERAREA LUI PIERROT
ulei pe pânză, 145×195 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția G. Daelemans.
Replică : de prin 1915
ulei pe pânză, 66×84 cm. s. și d. (antidatat :
1892)
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.
- 144 JANDARMII
ulei pe lemn, 45×55 cm. s. și d.
Ostende, Museum voor Schone Kunsten.
- 145 JANDARMII TRĂGÎND ÎN PESCARI OSTENDEZI
creion pe hîrtie, 16×21 cm.
Bruxelles, colecția Claes-Boogaerts.

- 146 **CAMERA MEA PREFERATA**
ulei pe pânză, 100×80 cm. s. și d.
Tel Aviv, Musée des Beaux-Arts.
- 147 **MĂSTILE CIUDATE**
ulei pe pânză, 100×80 cm. s. și d.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- 148 **CALCANUL**
ulei pe lemn, 80×100 cm. s. și d.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- 149 **FECIOARA CONSOLATOARE**
ulei pe lemn, 46×38 cm. s. și d.
Gand, colecția A. Taevernier.

1893

- 150 **EXECUȚIA**
ulei pe lemn, 40 × 32 cm. s. și d.
nelocalizat (colecția D.G. Van Beuningen, la Rotterdam, în 1939)
- 151 **PIERROT ȘI SCHELT ÎN GALBEN**
ulei pe lemn, 38×46 cm. s. și d.
Anvers, colecția doamnei J. de Lange.
- 152 **PORTRETUL LUI EUGÈNE DEMOLDER**
ulei pe lemn, 36×21 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția M. Mabilie.
- 153 **SOLDĂȚOI PENITENȚI ÎNTR-O CATEDRALĂ**
ulei pe pânză, 110×97 cm. s. și d.
Geneva, colecția Galerie Krugier.

1894

- 154 **VASUL CHINEZESC**
creion conté și mină de plumb pe hîrtie,
23,5×15 cm.
Tournai, Musée des Beaux-Arts.

1895

- 155 **DEMONI CARE MĂ SÎCIE**
gravură pe aramă, 118×158 mm. D. 91. (x)
- 156 **FRIDOLIN ȘI GRAGAPANCA D'YPERDAMME**
gravură pe aramă, 101×140 mm. D. 94 (x)
- 157 **FRIDOLIN ȘI GRAGAPANCA D'YPERDAMME**
cerneală pe hîrtie, 14×21 cm. s.
Bruxelles, colecția Claes-Boogaerts.
- 158 **MEDICII PROȘTI**
gravură pe aramă, 17×253 mm. D. 97. (x)
- 159 **PEȘTI**
ulei pe pânză, 71×92 cm. s. și d.
Knokke, colecția Gustave Nellens.

160 REGELE CIUMA
gravură pe aramă, 100×120 mm. D. 100 (x)

161 SCHELETE VRIND SĂ SE ÎNCALZEASCA
gravură pe aramă, 139×102 mm. D. 98. (x)

1896

162 BUCĂTARI PERICULOȘI
ulei pe lemn, 38×46 cm. s. și d.
Gand, colecția R. Leten.

163 FLORI ȘI VASE CHINEZEȘTI
ulei pe pânză, 100×80 cm. s. și d.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de
Belgique.

164 RĂZBUNAREA LUI HOP FROG
ulei pe pânză, 113,5×81 cm. s. și d.
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

1897

165 MAȘTILE ȘI MOARTEA
ulei pe pânză, 78,5×100 cm. s. și d.
Liège, Musée des Beaux-Arts.

166 PROIECT DE CAPELĂ ÎNCHINATĂ SFÎNȚILOR
PETRU ȘI PAVEL LA OSTENDE
creion și guașă pe hîrtie, 30×24 cm. s. și d.
New York, colecția Edinbourg.

1898

167 AFIS PENTRU SALONUL CELOR O SUTĂ
litografie în mai multe culori, 64,9×46,8 cm. s.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de
Belgique.

168 SCOICI ȘI PEȘTI
ulei pe pânză, 80×100 cm. s.
nelocalizat.

169 ÎNTRAREA LUI HRESTOS ÎN BRUXELLES
gravură pe aramă, 249×358 mm. D. 114. (x)

170 RĂZBUNAREA LUI HOP FROG
gravură pe aramă, 359×251 mm. D. 112. (x)

171 RĂZBUNAREA LUI HOP FROG
litografie, 377×277 mm. D. 130. (x)

1899

172 BAILE DIN OSTENDE
gravură pe aramă, 224×279 mm. D. 115. (x)

173 COPERTA PUBLICAȚIEI „LA PLUME”
reluare a afișului celor O Sută (cat. nr. 167).

174 PORTRETUL MEU ÎNCONJURAT DE MAȘTI
ulei pe pânză, 120×80 cm. s. și d.
Anvers, colecția doamnei Clémir Jussiant.

1900

- 175 SCHELETE LA ATELIER
ulei pe pânză, 108×82 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția doamnei Janson-Hallet.

1901

- 176 CHEMAREA CU CALTABOȘI
ulei pe pânză, 48×80 cm. s. și d.
Ostende, colecția doamnei Seeuwen.

1902

- 177 CELE ȘAPTE PĂCATE CAPITALE : INVIDIA
pastel pe hîrtie, 11,5×9,5 cm. s. și d.
Londra, colecția L. Franck.
- 178 CELE ȘAPTE PĂCATE CAPITALE : INVIDIA
pastel pe hîrtie, 9,5×14 cm. s. și d.
Londra, colecția L. Franck.
- 179 CELE ȘAPTE PĂCATE CAPITALE : LĂCOMIA
pastel pe hîrtie, 10×13,5 cm. s. și d.
Londra, colecția L. Franck.
- 180 CELE ȘAPTE PĂCATE CAPITALE : ORGOLIUL
pastel pe hîrtie, 10×13,5 cm. s.
Londra, colecția L. Franck.
- 181 CELE ȘAPTE PĂCATE CAPITALE : DESFRIUL
pastel pe hîrtie, 9,5×14 cm. s.
Londra, colecția L. Franck.
- 182 CELE ȘAPTE PĂCATE CAPITALE : LENEA
pastel pe hîrtie, 10×14 cm. s. și d.
Londra, colecția L. Franck.
- 183 CELE ȘAPTE PĂCATE CAPITALE : AVARIȚIA
pastel pe hîrtie, 10×13,5 cm. s. și d.
Londra, colecția L. Franck.
- 184 CELE ȘAPTE PĂCATE CAPITALE : MÎNȚA
pastel pe hîrtie, 9,5×14 cm. s.
Londra, colecția L. Franck.

1903

- 185 LOVITURA DE TAC PE MASA DE BILIARD
creioane colorate pe hîrtie, 24×30 cm. s. și d.
Gand, colecția A. Taevernier.
- 186 BUCĂTARIÎ JUCÎND BILIARD
creioane colorate pe hîrtie, 24×30 cm. s. și d.
Gand, colecția A. Taevernier.
- 187 LUDOVIC AL XIV-LEA JUCÎND BILIARD
creioane colorate pe hîrtie, 24×30 cm. s. și d.
Gand, colecția A. Taevernier.
- 188 NAPOLEON JUCÎND BILLARD
creioane colorate pe hîrtie, 24×30 cm s. și d.
Gand, colecția A. Taevernier.

189 SOLDĂȚOI JUCÎND BILIARD
creioane colorate pe hîrtie, 24×30 cm. s. și d.
Gand, colecția A. Taevernier.

190 SCHELETE JUCÎND BILIARD
creioane colorate pe hîrtie, 24×30 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția M. Mabilie.

191 SCHELETE JUCÎND BILIARD (DOMNULUI LAMBOTTE
ÎN AMINTIREA PARTIDELOR DE BILIARD)
creion și guașă pe hîrtie, 30×34 cm. s.
Gand, colecția A. Taevernier.

1904

192 FRONTISPICIU PENTRU PĂCATELE CAPITALE
gravură pe aramă, 90×140 mm. D. 126. (x)

193 FECIOARA CONSOLATOARE
ulei pe lemn, 42×35 cm. s. și d.
Bruxelles, colecția Claes-Boogaerts.

1905

194 ACORDUL ALBASTRU
ulei pe pînză, 66×100 cm. s.
nelocalizat.

195 AZALEE
ulei pe pînză, 67×89 cm. s.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten.

196 DUBLUL PORTRET
ulei pe lemn, 40×30 cm. s.
Bruxelles, colecția M. Mabilie.

1907

197 HENRI DE GROUX JUCÎND BILIARD LA KURSAAL
creioane colorate pe hîrtie, 24×30 cm. s.
Gand, colecția A. Taevernier.

189 NATURĂ MOARTĂ CU CHINEZARI
ulei pe pînză, 79×98 cm. s.
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten.

1908

199 TEATRUL MĂȘTILOR
ulei pe pînză, 73×86,8 cm. s. și d.
Berna, succesiunea Dr. F. Trüssel.

1910

200 NATURĂ MOARTĂ CU FRUCTE
ulei pe pînză, 21×33 cm. s.
Bruxelles, colecția Claes-Boogaerts.

201 MICA INTRUNIRE ÎNTR-UN PARC
ulei pe pînză, 14×18,5 cm. s.
Bruxelles, colecția M. Mabilie.

202 VIATA LUI HRISTOS : BOTEZUL LUI HRISTOS
creioane colorate pe hirtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

203 VIATA LUI HRISTOS : LASATI COPILII SA VINA LA
MINE
creioane colorate pe hirtie, 24× 30 cm. s.
Gstaad, colecția L. Franck.

204 VIATA LUI HRISTOS : HRISTOS POTOLIND
FURTUNA
creioane colorate pe hirtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

205 VIATA LUI HRISTOS : PESCUITUL MIRACULOS
creioane colorate pe hirtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

206 VIATA LUI HRISTOS : INTRAREA IN IERUSALIM
creioane colorate pe hirtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

207 VIATA LUI HRISTOS : HRISTOS DAT PE MINA
CRITICILOR
creioane colorate pe hirtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

1911

208 VIATA LUI HRISTOS : BUNA VESTIRE
creioane colorate pe hirtie, 15×21 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

209 VIATA LUI HRISTOS : FUGA IN EGIPT
creioane colorate pe hirtie, 15×20 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

210 VIATA LUI HRISTOS : HRISTOS MERGIND PE MARE
creioane colorate pe hirtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

211 VIATA LUI HRISTOS : CINA CEA DE TAINA
creioane colorate pe hirtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

212 VIATA LUI HRISTOS : HRISTOS BATJOCORIT
creioane colorate pe hirtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

213 VIATA LUI HRISTOS : URCUSUL GOLGOTEI
creioane colorate pe hirtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

1912

214 PEDANTA IN CAFENIU INVOCINDU-L PE LAURENT
TATLHADE
creion conté și creioane colorate pe hirtie, s. și d.
nelocalizat.

215 VIATA LUI HRISTOS : UCIDEREA PRUNCILOR
creioane colorate pe hirtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

- 216 VIAȚA LUI HRISTOS : HRISTOS ȘI ÎNVĂȚĂȚII
creioane colorate pe hîrtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.
- 217 VAIȚA LUI HRISTOS : DENARUL CEZARULUI
creioane colorate pe hîrtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.
- 218 VIAȚA LUI HRISTOS : SĂRUTUL LUI IUDA
creioane colorate pe hîrtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.
- 219 VIAȚA LUI HRISTOS : FLAGEAREA
creioane colorate pe hîrtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

1913

- 220 UCIDEREA PRUNCILOR
creion pe hîrtie, s.
nelocalizat
- 221 PENITENȚI DIN FURNES
ulei pe pînză, 130×162 cm. s.
München, Stadtgemäldesammlungen.
- 222 VIAȚA LUI HRISTOS : ADORAȚIA MAGILOR
creioane colorate pe hîrtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.
- 223 VIAȚA LUI HRISTOS : ÎNALȚAREA
creioane colorate pe hîrtie, 20,5×14,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.
- 224 VIAȚA LUI HRISTOS : ADORMIREA MAICII
DOMNULUI
creioane colorate pe hîrtie, 20,5×14,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.
- 225 VIAȚA LUI HRISTOS : FECIOARA ADORATĂ DE
INGERI
creioane colorate pe hîrtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

1914

- 226 VIAȚA LUI HRISTOS : SFÎNTA FAMILIE
creioane colorate pe hîrtie, 15×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.
- 227 VIAȚA LUI HRISTOS : CIRCUMCIZIA
creioane colorate pe hîrtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.
- 228 VIAȚA LUI HRISTOS : HRISTOS ALUNGÎND
DIAVOLUL DIN TRUPUL UNUI POSEDAT
creioane colorate pe hîrtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.
- 229 VIAȚA LUI HRISTOS : HRISTOS PRINTRE HOȚI
creioane colorate pe hîrtie, 20,5×14,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

230 VIAȚA LUI HRISTOS : COBORIREA DE PE CRUCE
creioane colorate pe hîrtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

231 VIAȚA LUI HRISTOS : INTOARCEREA DE PE
GOLGOTA
creioane colorate pe hîrtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

232 VIAȚA LUI HRISTOS : HRISTOS PE GENUNCHII
MAMEI SALE
creioane colorate pe hîrtie, 20,5×14,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

233 VIAȚA LUI HRISTOS : DUHUL SFÎNT LUMINÎND
APOSTOLII
creioane colorate pe hîrtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

1915

234 MASCA SMULSĂ
ulei pe pînză, 120×230 cm. s.
Bâle, colecția doamnei Sacher-Stehlin.

235 VIAȚA LUI HRISTOS : FRONTISPICIU
creioane colorate pe hîrtie, 15×20,5 cm. d.
Gstaad, colecția L. Franck.

236 VIAȚA LUI HRISTOS : HRISTOS ȘI ÎNGERI
creioane colorate pe hîrtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

1916

237 VIAȚA LUI HRISTOS : RIDICAREA PE CRUCE
creioane colorate pe hîrtie, 14,5×20,5 cm. s. și d.
Gstaad, colecția L. Franck.

1917

238 NATURĂ MOARTĂ CU BOCANC
ulei pe pînză, 46×65 cm. s. și d.
Paris, colecție particulară

1918

239 BALETUL FANTASTIC
ulei pe pînză, 50×61 cm. s.
Bruges, colecția Dr. A. de Jaeger.

1920

240 HRISTOS ÎN FAȚA ÎNVĂȚĂȚILOR
ulei pe pînză, 51×73 cm. s.
nelocalizat.

241 NATURĂ MOARTĂ CU CRINI JAPONEZI
ulei pe pînză, s.
Paris, colecție particulară.

242 MICA ÎNTRUNIRE ÎNTR-UN PARC
ulei pe lemn, 16×21,5 cm. s.
Bruxelles, colecția Claes-Boogaerts.

1921

- 243 NATURA MOARTĂ CU VARZĂ**
ulei pe pânză 72×102 cm. și d.
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

1925

- 244 SCOICI ȘI MOLUȘTE**
ulei pe pânză, 33×26 cm. s.
colecție particulară.

1929

- 245 CHINEZĂRII CU MĂȘTI**
ulei pe pânză, 66×84 cm. s.
Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum.

1930

- 246 NATURA MOARTĂ CU VARZĂ ȘI MĂȘTI**
ulei pe pânză, 65×82 cm. s.
Bâle, Kunstverein.

1932

- 247 PROCESIUNEA SFINTEI GODELIEVE LA GISTEL**
ulei pe pânză, 115×135 cm. s.
Paris, colecția doamnei A. Croquez.

1933

- 248 ENSOR LA HARMONIUM**
ulei pe pânză, 80×100 cm. s.
New York, colecția P. Croquez.

1935

- 249 ENSOR PRINTRE MĂȘTI**
ulei pe pânză, 94,5×94,5 cm. s.
nelocalizat (fost în col. A. Niels, Bruxelles).

1936

- 250 PORTRETUL MEU CU MĂȘTI**
alt titlu : ENSOR CU PALETA
ulei pe panou de mahon, 29,5×26,5 cm. s.
Bruxelles, colecția P. de Weissenbruch.

1940

- 251 AUTOPORTRET**
creion conté pe hîrtie, 11,5×15,5 cm. s.
Bruxelles, colecția Claes-Boogaerts.

1. SCRIERILE LUI JAMES ENSOR

- J. ENSOR, *Scene din viața lui Hristos*, Bruxelles, 1921.
- J. ENSOR, *Scrierile lui James Ensor* (Ed. Sélection), Bruxelles, 1921
- J. ENSOR, *Scrierile lui James Ensor, din 1921 în 1926* (Ed. La Flandre Littéraire), Ostende-Bruges, 1926.
- J. ENSOR, *Scrierile lui James Ensor, din 1928 în 1934* (Ed. L'Art contemporain), Anvers, 1934.
- J. ENSOR, *Scrierile lui James Ensor* (Ed. Lumière), Bruxelles, 1944. (Ediție definitivă cuprinzându-le pe cele trei anterioare).
- J. ENSOR, *Scrisori către André De Ridder*, Anvers, 1960.
- J. ENSOR, *Scrisori adresate de James Ensor lui Octave Maus*, în Buletinul Muzeelor regale de artă ale Belgiei, Bruxelles, 1966, 1/2, pp. 17—54, (Comentate de Francine-Claire LEGRAND).

2. MONOGRAFII

- E. DEMOLDER, *James Ensor*, Bruxelles, 1892.
- DIVERȘI AUTORI, *James Ensor, pictor și gravor*, număr special al publicației *La Plume*, Paris 1899.
- V. PICA, *James Ensor*, Bergam, 1902.
- E. VERHAEREN, *James Ensor*, Bruxelles, 1908.
- H. von GARVENZ-GARVENSBURG, *James Ensor, pictor, gravor, compozitor*, Hanovra, 1913.
- P. COLIN, *James Ensor*, Potsdam, 1921.
- G. LE ROY, *James Ensor*, Bruxelles, 1922.
- F. HELLENS, *James Ensor*, Amsterdam, 1924.
- F. CUYPERS, *James Ensor, omul și opera*, Paris, 1925.

- L. DELTEIL, *Pictorul gravor ilustrat*, vol. XIX :
H. Leys, H. de Braekeleer, J. Ensor, Paris, 1925.
- P. DESMETH, *James Ensor*, Bruxelles, 1926 (reeditat în 1933).
- CH. BERNARD, *James Ensor*, Anvers, 1929.
- P. FIERENS, *James Ensor*, Paris, 1929.
- A. DE RIDDER, *James Ensor*, Paris, 1930.
- P. COLIN, *James Ensor*, Berlin, 1931.
- J. TEUGELS, *Variațiuni despre James Ensor*, Ostende, 1931.
- A. CROQUEZ, *Opera gravată a lui James Ensor*, Paris, 1935.
- L. SCHWOB, *Ensor*, Bruxelles, 1936.
- L. LEBEER, *Note servind drept completare la catalogul operelor gravate ale lui James Ensor*, Bruxelles, 1939.
- L. VAN PUYVELDE, *Inflăcărata pictură a lui James Ensor*, Paris, 1939.
- P. FIERENS, *James Ensor*, Paris, 1943.
- J. E. POYRO, *James Ensor*, Buenos-Aires, 1943.
- P. FIERENS, *Desenele lui Ensor*, Bruxelles, 1944.
- A. DE RIDDER, *James Ensor*, Oude God (Anvers), 1944.
- F. CUYPERS, *Puncte de vedere și afirmații ale lui James Ensor*, Bruges, 1946.
- A. CROQUEZ, *Opera gravată a lui James Ensor*, Geneva-Bruxelles, 1947.
- R. AVERMAETE, *James Ensor*, Anvers, 1947.
- F. FELS, *James Ensor*, Geneva, 1947.
- J. STEVO, *James Ensor*, Bruxelles, 1947.
- R. AVERMAETE, *James Ensor*, Londra, 1951.
- L. TANNENBAUM, *James Ensor*, New York, 1951.
- L. LEBEER, *James Ensor, acvafortist*, Anvers-Bruxelles, 1952.
- P. EDEBAU, *Casa lui James Ensor*, Bruxelles, 1957.
- P. HAESAERTS, *James Ensor*, Bruxelles, 1957 (în limba franceză).
- P. HAESAERTS, *James Ensor*, Teufen, 1957 (în limba germană).
- W. VANBESELAERE, *Intrarea lui Hristos în Bruxelles*, Bruxelles, 1957.
- DIVERȘI AUTORI, *Omagiu lui James Ensor*, Bruxelles, 1959.
- P. HAESAERTS, *James Ensor*, New York, 1959 (în limba engleză).
- H. DE FRANCE, *James Ensor, eseu de bibliografie comentată*, Bibliographia Belgica 53, Bruxelles 1960.
- M. DE MAEYER, *James Ensor*, Milano, 1966.
- J. DAMASE, *Opera gravată a lui James Ensor*, Geneva, 1967.
- DR. H. T. PIRON, *James Ensor, un studiu psihanalitic*, Anvers, 1968.
- R. CROQUEZ, *Ensor și epoca sa*, Ostende, 1970.

3. ARTICOLE DIN REVISTE *

- J. DELADOES, L. FREY, J.J. GAILLIARD, H. HARLET, *James Ensor*, articole diverse, în *Fantasmagie*, Bruxelles, 1960, nr. 3, pp. 1—10.
- J. STEVO, *Ensor despre el însuși*, în *Revue Générale*, Bruxelles, iunie 1960, pp. 91—106.
- F. C. LEGRAND, *Ensor, grupul celor XX și pictura franceză*, în *Médecine de France*, Paris, august 1962, pp. 17—32.
- P. DELVAUX, *Notă despre James Ensor*, în *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique*, Bruxelles, 1963, pp. 3—12.
- M. DE MAEYER, *Geneza măștii-travesti și motivelor scheletului în opera lui James Ensor*, în *Bullettin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1963, pp. 69—88.
- B. CLAESSENS, *James Ensor: După-amiază la Ostende*, în *Peinture vivante*, Bruxelles, 1963—1964, nr. 9.
- A. DASNOY, *James Ensor: Intriga*, în *Peinture Vivante*, Bruxelles, 1963—1964, nr. 10.
- M. DE MAEYER, *James Ensor: Ensor cu pălăria cu flori*, în *Openbaar Kunstbezit*, Bruxelles 1964, nr. 16.
- M. N. PRADEL, *Desenele lui James Ensor*, în *La Revue du Louvre*, Paris, 1964, nr. 2, pp. 97—102.
- P. HAESAERTS, *Cind James Ensor picta „Intrarea lui Hristos în Bruxelles”*, în *L'Oeil*, Paris, noiembrie 1965, pp. 26—35.
- DIVERȘI AUTORI, *James Ensor*, număr special al publicației *L'Art Belge*, Bruxelles, 1965.
- E. DE KEYSER, *James Ensor: Grădina dragostei*, în *Peinture Vivante*, Bruxelles, 1965—1966, nr. 17.
- J. KAPLAN, *Subiectele religioase la James Ensor, 1877—1900*, în *Revue belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art*, Bruxelles, 1966, 3/4, pp. 175—206.
- E. DE KEYSER, *James Ensor: Trăsnirea ingerilor rebeli*, în *Peinture Vivante*, Bruxelles, 1967—1968, nr. 35.
- G. OLLINGER-ZINQUE, *Aureolele lui Hristos sau sensibilitățile luminii ale lui James Ensor*, în *Bulletin des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique*, Bruxelles, 1968, 3/4, pp. 191—202.
- F. C. LEGRAND, *James Ensor: Isus arătat poporului*, în *Peinture Vivante*, Bruxelles, 1969—1970, nr. 12.
- P. HAESAERTS, *Spaimele lui James Ensor*, în *Connaissance des Arts*, Paris, februarie 1970, pp. 68—77.

* Pentru articolele anterioare anului 1960, a se vedea Hubert De France, *James Ensor* eseu de bibliografie comentată, Bruxelles, 1960.

TABLA DE MATERII

I. PRECURSORUL	5
II. PERSONAJUL	12
III. ENSOR ȘI MEDIUL ARTISTIC .	37
IV. STILUL ESTE OMUL	56
V. MARILE TEME ENSORIENE . . .	83
Note	101
Catalogul operelor citate	120
Bibliografie	140

Biografii. Memorii. Eseuri

ensor necunoscutul

Ensor face parte din familia geniilor precoce. La douăzeci de ani atinge maturitatea. Gestul îi este sigur, pasta abundentă, paleta cînd stridentă, cînd de o gingășie impresionantă, cînd întunecată și însuflețită de scilipiri calde. Locul lui este în avangardă.

Între douăzeci și șase și treizeci și doi de ani răstoarnă, ca o rafală de furtună, toate regulile stabilite. Acest inovator cu totul neobișnuit nu mai poate fi urmărit. Nu are o doctrină care să se poată răspîndi, nici procedee care să poată fi copiate. Inovățiile sale au evadat din contextul epocii, iar îndrăznelile în materie de pictură sînt în afara tehnicilor tradiționale.

FRANCINE-CLAIRE LEGRAND